L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE

LE NUMERO : 9 F

MARS 1979

No 256

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **J. DEIT**

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Outre-Mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an).	F. 70	F. 85 —
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an).	F. 90	F. 105 —
Abonnement de soutien		F. 120 —

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 369.70 PARIS au nom de E.G.P.

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E.M. » dans la quinzaine suivant son echéance.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 2 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F. 9**

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... **F. 12**

C'est à **M. MUSSON,** 3, rue des Ecoles 77590 Bois le Roi, que doit être adressée toute correspondance concernant (rapports, articles, demande de renseignements professionnels et pédagogiques) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements. Tél. : 069 69-91 ou 540 93-12.

DIRECTION :
E.G.P., 9, rue Coëtlogon. 75006 PARIS Tél. : 548 04-72 et 548 19-74 C.C.P. : PARIS 369-70 R.

Les opinions exprimées dans cette revue n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs.

35ème Année N° 256

MARS 1979.

SOMMAIRE

CONFERENCE DE PRESSE

M. Jean-Philippe LECAT
Ministre de la Culture et de la Communication

M. Christian BEULLAC
Ministre de l'Education

– EXPOSE DE M. CHRISTIAN BEULLAC –

Plutôt qu'un résumé, ou une critique, nous préférons donner ci-dessous intégralement, l'exposé de M. BEULLAC, Ministre de l'Education, afin que tous nos collègues puissent juger librement de la teneur et des efforts conjugués des deux Ministères pour un aboutissement à une meilleure compréhension de l'E.M. et surtout à une valorisation du Professeur compétent, indispensable à toute **politique musicale de qualité**. Dans le prochain numéro, l'E.M. retracera les interventions de Mr. J. Ph. LECAT, Ministre de la Culture et de la Communication sur l'Enseignement Musical dans les conservatoires.

A.M.

Mesdames, Messieurs,

Je crois que c'est la première fois que le Ministre de la Culture et le Ministre de l'Education se trouvent réunis pour une conférence de presse.

Cette «Première» n'a rien cependant qui doive étonner: Le rôle de l'Ecole n'est-il pas de faire accéder nos enfants aux différents domaines de la Culture ? Or qu'est-ce que la Culture sinon l'ensemble des soins et des exercices qui permettent à un être de développer sa nature, qu'il s'agisse de culture physique, de culture intellectuelle ou de culture esthétique ?

La Culture révèle l'humain en l'homme et l'Education participe de cette activité créatrice. C'est précisément ce rôle fondamental de l'Ecole que je tiens aujourd'hui à réaffirmer avec force.

Cette conférence de presse est donc également un symbole : elle marque ma volonté de redonner aux disciplines de la sensibilité la part légitime qui leur revient dans le développement harmonieux de la personne, au même titre que les disciplines intellectuelles, manuelles et techniques.

Oui, je le dis clairement : **il faut refuser de faire de nos enfants des infirmes de la sensibilité.**

Nous ne parlerons aujourd'hui que de la musique, mais soyez assurés que les autres disciplines artistiques retiennent également toute mon attention.

Je remercie vivement M. LECAT de me donner l'occasion de m'expliquer sur ce que je compte entreprendre pour la rénovation de l'Education musicale.

L'EDUCATION MUSICALE COMME FACTEUR DE L'HARMONISATION DES CHANCES

Avoir accès à l'univers de la musique ne doit plus être le privilège de quelques uns mais une possibilité offerte à tous, il faut que tous les enfants de ce pays reçoivent, très tôt, une éducation musicale dispensée dans de bonnes conditions. Mieux harmoniser les chances reste pour moi un objectif prioritaire et la rénovation de l'Education musicale s'inscrit dans cette perspective.

L'expérience a en effet montré comment l'éducation musicale, activité d'éveil, participe au développement harmonieux et équilibré de l'enfant. La diversité des activités musicales (corporelles, vocales, instrumentales, de production sonore, d'écoute...) contribue à favoriser chez lui la fonction d'expression, à enrichir sa sensibilité, à préparer et à accroitre ses pouvoirs créateurs. Elle vise également à satisfaire un besoin de socialisation.

DISTINCTION ENTRE EDUCATION MUSICALE ET ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE

Mais peut-être est-il nécessaire pour plus de clarté, de préciser le concept d'«**éducation musicale**»*par rapport à celui*

«d'enseignement de la musique».

L'Education musicale n'a pas pour but essentiel l'apprentissage de techniques liées à l'acquisition de connaissances théoriques (solfège, pratique instrumentale...), ce qui la différencie de l'enseignement de la musique dispensé dans les centres spécialisés. Elle s'adresse à tous les élèves et se définit comme partie intégrante d'une action éducative globale. A long terme elle concourt à la formation d'un public éclairé, capable d'agir, de comprendre, de juger.

Elle fait appel à une pédagogie active et non sélective qui part du «vécu musical» pour accéder progressivement à la connaissance du langage.

L'enseignement musical constitue le prolongement naturel de l'éducation musicale et résulte de l'approfondissement de certaines de ses composantes (la technique instrumentale par exemple).

Il n'est pas normalement dispensé par le système éducatif.

Le rôle complémentaire que sont donc appelées à jouer d'autres structures extérieures à l'Education (écoles de musique, conservatoires) apparait clairement.

COMPLEMENTARITE DES ACTIONS MENEES PAR NOS DEUX MINISTERES

La volonté qui nous anime M. LECAT et moi-même est celle d'une **plus grande coordination** *entre les actions menées par nos deux ministères en matière d'éducation musicale. Certes, une telle coordination existe déjà, mais dans le cadre d'actions ponctuelles et limitées (ex. classes à horaires aménagés - académies pilotes) mais pas encore au niveau d'une politique d'ensemble, au plan national.*

Or pour des raisons de cohérence et d'efficacité, il convient d'éviter la dispersion coûteuse des efforts et des moyens, car l'éducation musicale est un tout, quels que soient les lieux et les personnes qui la dispensent. Il faut donc assurer le plein et le meilleur emploi des moyens non négligeables dont nous disposons dans et hors de notre ministère. La bonne gestion n'est pas une fin en soi mais ce sont précisément les moyens qu'elle peut dégager qui permettront de réaliser l'amélioration qualitative de notre système, la rénovation de l'éducation musicale notamment.

MESURES ENVISAGEES

Contrairement à ce que certains croient, nous ne partons pas de zéro : de nombreux efforts ont déjà été accomplis. Il m'a paru néanmoins nécessaire de faire le point sur la place de la musique dans le système éducatif, sur la nature de cet enseignement et les conditions dans lesquelles il est dispensé. Ce sont les premières conclusions de cette réflexion que je vous livre dans leurs grandes lignes, étant entendu que la concertation avec le ministère de la culture les enrichira sans nul doute de propositions nouvelles.

TROIS OBJECTIFS :

- *Renforcement de la capacité de notre appareil éducatif*
- *Priorité à l'élémentaire*
- *Recherche des conditions d'intégration des interventions extérieures à une politique d'ensemble.*

ENSEIGNEMENT ELEMENTAIRE

Ce renforcement de la capacité de notre système s'exercera en tout premier lieu et **prioritairement à l'élementaire.**

Nous poursuivrons et amplifierons l'effort engagé pour mettre en place un dispositif d'animation et de formation des instituteurs en matière d'éducation musicale.

En effet, la publication récente des objectifs de l'école élémentaire confirme notamment que ce sont les maitres eux-mêmes qui de la classe maternelle au cours moyen, sont chargés de concevoir et conduire dans le cadre des activités d'éveil cette éducation musicale, intimement intégrée à l'ensemble de l'action éducative.

On ne demande pas à l'instituteur d'être un spécialiste mais d'assurer diverses activités (corporelles, vocales, rythmiques, d'écoute et de production sonore) qui conditionnent l'épanouissement des facultés sensibles, motrices et intellectuelles de l'enfant.

Il faut donc aider les maitres dans la mise en oeuvre de cette pédagogie musicale rénovée - Comment ?

1) **Tout d'abord par le développement du réseau de formation et d'animation**
- *en augmentant le nombre de Conseillers Pédagogiques en éducation musicale (CPEM)*
  - *o Création de postes en 1979*
  - *o Poursuite de l'effort aux budgets suivants*
  - *o Mise en place de relais du CPEM dans les équipes pédagogiques au niveau départemental.*
- *en maintenant les postes de professeurs d'Ecoles Normales là où c'est nécessaire et en créant là où il n'y en a pas.*

- *en organisant un réseau départemental d'animation et de coordination (équipe permanente placée auprès de l'inspecteur d'académie).*

2) Ensuite, nous entendons mener des actions de formation et de recyclage
- *Renforcement des stages nationaux initialement prévus*
- *Incitation en vue de l'organisation effective de stages départementaux à dominante musicale,*
- *Formation initiale dans les Ecoles Normales*

Dans le cadre de la rénovation de la formation des instituteurs qui est actuellement étudiée, une attention particulière sera apportée à la formation musicale.

3) **Enfin, nous attribuerons un équipement pédagogique minimum aux conseillers pédagogiques en éducation musicale** *pour leurs interventions auprès des maitres.*

Cet équipement sera mis en place progressivement.

Vous pouvez constater que ces mesures sont importantes et qu'elles requièrent un effort budgétaire qui est loin d'être négligeable. Il nous est difficile dans le même temps de mener un effort de même importance dans le 2e degré. Ce qui ne veut pas dire que rien ne sera fait à ce niveau.

ENSEIGNEMENT SECONDAIRE

Le **renforcement** *s'exercera dans un premier temps sur un certain nombre de points seulement.*
- **Sur la formation des enseignants**

Seront organisés des stages destinés aux diverses catégories d'enseignants afin que s'exerce une continuité dans la poursuite des objectifs définis pour les classes du 1er degré. Par ailleurs il est nécessaire de les aider à mettre en application les nouveaux programmes du 1er cycle.

- **sur l'Organisation pédagogique des collèges et des lycées**

Une priorité sera accordée à la mise en place de chorales ainsi qu'à la création d'ateliers optionnels (prévus par les textes), là où les conditions le permettront.

o *On encouragera la création* **d'associations musicales scolaires** *à l'instar des associations sportives (pour des pratiques instrumentales, des improvisations musicales, ou la fabrique d'instruments*

o *Des mesures plus spécifiques concerneront les lycées*
- **extension de l'épreuve facultative de musique à toutes les sections de baccalauréat de technicien.**
- *actualisation du contenu de l'épreuve facultative de musique au baccalauréat*
- *mise à l'étude des aménagements techniques du Bac F II.*

CONCOURS EXTERIEURS

La contribution d'intervenants extérieurs au développement de l'éducation musicale, qui existe déjà ailleurs, est actuellement étudiée dans un esprit de large ouverture. Il s'agit avant tout de déterminer les conditions de l'intégration de ces concours extérieurs dans une politique d'ensemble définie, animée, maitrisée par l'appareil éducatif (inspection générale de la musique, inspection pédagogique régionale, professeurs d'Ecole Normale, conseillers pédagogiques). Ce problème sera précisément étudié par le groupe de travail mixte. Education-culture mis en place à cet effet. Vous comprendrez donc que je ne puisse vous en dire plus.

En conclusion, je dirai que les mesures envisagées et qui sont importantes s'inscrivent dans le cadre d'une politique cohérente : et si l'effort se porte dans un premier temps sur l'élémentaire, c'est parce que la logique et le bon sens le commandent. C'est à cet âge en effet que beaucoup de choses peuvent être gagnées ou définitivement perdues, et que la sensibilité peut s'éveiller ou s'atrophier à tout jamais.

Par ailleurs, **Monsieur le Ministre,** a bien précisé à une question posée, qu'en ce qui concerne les Concours Extérieurs s'ils sont souhaitables, ne doivent pas signifier « l'introduction du désordre dans la classe ». **Les professeurs comme les instituteurs demeurent responsables et seuls maitres dans leurs classes.**

Enfin, **Monsieur GOLEA,** auteur et critique musical, a attiré l'attention par une intervention très pertinente à savoir : Pourquoi l'épreuve de musique au Bac, demeure-t-elle facultative ? alors qu'en lui donnant un caractère obligatoire, la formation musicale trouverait dans le second cycle sa finalité et son épanouissement pour tous.

Ernest CHAUSSON (1855-1899)

CONCERT en RE Majeur, pour piano, violon et quatuor à cordes
par
Ph. ALLENBACH

Eléments d'analyses

CONSIDERATIONS PRELIMINAIRES

La composition du «Concert» de Chausson s'étend sur 3 années. Commencé en mai 1889, il ne fut terminé qu'en juillet 1891. C'est donc une oeuvre longuement murie et qui occupe une place de première importance dans l'ensemble de sa production. A cette époque, le musicien travaille également à la monumentale Symphonie en SI bémol, et, depuis 1886, à son opéra «**Le Roi Arthus**» qui selon Jean Gallois («**Chausson**», coll. Musiciens de tous les temps éditions Seghers) apparait comme le «centre autour duquel s'articule tout le reste de sa production», et ne sera achevé qu'en 1895. Dans le domaine de la musique de chambre en particulier, même position centrale, puisqu'elle est précédée de deux essais de jeunesse : un «andante et allegro» pour clarinette et piano, et un «trio» pour piano violoncelle et piano de 1881, et suivie, après quelques années de silence, par un «Quatuor pour piano et cordes» en 1896, et un «quatuor à cordes» commencé en 1898, que sa mort prématurée laissa malheureusement inachevé : deux oeuvres qui tendent à une expression toujours plus épurée.

Quand Ernest Chausson entreprend son oeuvre, la musique de chambre française, dont l'essor a été largement favorisé par la création de la «Société Nationale de Musique française», en 1871 (Voir à ce sujet l'article de Danièle Pistone paru dans l'Education Musicale de janvier 1978 numéro 244) est jalonnée par une riche moisson de chefs-d'oeuvre au tout premier rang desquels il faut citer, les oeuvres de César Franck - tant pour leur valeur intrinsèque que pour leur nouveauté et l'impact énorme qu'elles eurent sur ses élèves et disciples, notamment Ernest Chausson. Parmi celles-ci, à côté de l'admirable Sonate piano violon de 1886 et du quatuor à cordes de 1889, on retiendra particulièrement le quintette pour piano et cordes de 1879, dont le lyrisme exacerbé, les accents pathétiques, inhabituels à ce point dans le cadre de la musique de chambre, généralement de caractère plus intimiste, et la technique nouvelle qui s'y associait : les effets instrumentaux évoquant irrésistiblement l'orchestre, le chromatisme latent, la multiplicité des thèmes, à gestation souvent lente et pénible, devaient avoir une profonde influence sur Chausson. A cela, il faut ajouter un souci presque obsédant d'unité, (voir la Sonate, tout entière issue d'une cellule de tierce ascendante puis descendante) qui trouvait à se satisfaire dans le rappel cyclique des thèmes d'un mouvement à l'autre, principe déjà amorcé par le Beethoven de la «Sonate pathétique», le Schumann de la 4e Symphonie et le Liszt de la Sonate en Si.

Le titre

L'oeuvre pourrait aussi bien s'appeler «sextuor» puisque Chausson met en présence d'une part un piano et un violon, d'autre part le quatuor des cordes. Cette formation inhabituelle peut rappeler le principe du «concerto grosso» du 18e, avec le «ripieno» d'une part, le «concertino» d'autre part. Mais le parti d'ensemble adopté ici, qui consiste à faire dialoguer le piano et le violon souvent seuls, (alors que dans le «grosso» le dialogue «tutti et soli est plus soutenu») et les interventions du quatuor évoquant souvent l'orchestre, ferait plutôt songer à une sorte de «double concerto» en réduction.

Les mouvements

L'ordre dans lequel ils furent conçus ne manque pas d'être édifiant. C'est en effet le terrible «grave», 3e mouvement de ce Concert, qui fut composé le premier, en mai 1889. A cette confession désespérée, vaste méditation sur la destinée humaine, on comprend que l'auteur ait donné un voisinage plus souriant, avec la «Sicilienne» composée en 1890 (2e mouvement). Celle-ci, par son charme reposant, apportait la détente nécessaire avant la tension du «grave», et autorisait un premier mouvement, composé après la Sicilienne en 1891, intense et nourri. Enfin le Finale, terminé en juillet 1891, peu après le 1er mouvement, venait tenter de balayer, par ses rythmes débordants de vitalité et de variété, l'angoisse du «grave» qui le précède et conclure l'oeuvre dans une atmosphère de joie lumineuse. Le mouvement lent s'avère donc dans cette oeuvre comme un véritable centre de gravité en fonction duquel s'ordonnent et s'orga-

nisent les autres mouvements, et qui bouscule quelque peu l'ordonnance habituelle selon laquelle le «grave» aurait du succéder au premier mouvement, et être suivi de deux mouvements rapides . (Scherzo et finale).

ANALYSE

Les deux mouvements I et IV s'en tiennent à une forme-Sonate bithématique, et les mouvements II et III adoptent une forme ternaire ABA'. Mais à l'intérieur du cadre choisi, la lettre est constamment transgressée et l'Esprit dicte, notamment dans les réexpositions, d'assez prodigieuses transformations, dans la texture instrumentale, dans les nuances, la thématique, les dimensions.

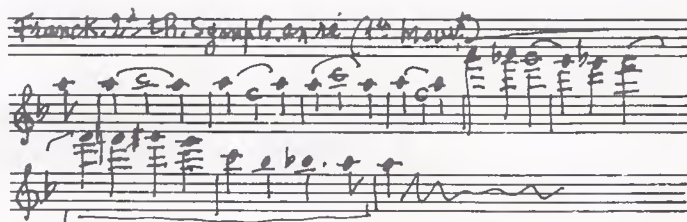
Premier mouvement

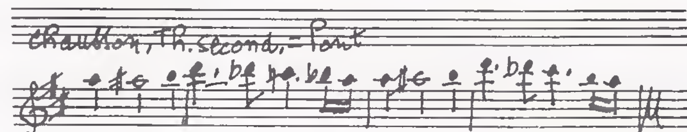
Les deux thèmes nourrissant l'exposition de ce premier mouvement sont, comme si souvent chez son maitre César Franck (un exemple entre beaucoup d'autres peut être fourni avec «Prélude, choral et fugue pour piano», où le thème de la fugue n'est présenté qu'à l'état d'ébauche à travers le prélude et le choral avant d'atteindre sa physionomie définitive) soumis à de longs tâtonnements avant d'être exposé dans leur totalité. Ainsi, du premier thème, on n'entend d'abord que les trois premières notes, présentées en un double geste impérieux de quinte ascendante, puis de quarte descendante. La tête du thème ainsi constituée, est aussitôt suivie de nombreuses variantes mélodico-rythmiques, et soumise à de nombreuses modulations à travers lesquelles le thème se cherche. Celui-ci, dans son aspect définitif, ne se présente qu'à la mesure 35 confié AU VIOLON, sur un accompagnement de doubles croches au piano.



Il est remarquable par sa longueur (28 mesures) qui, là encore, l'apparente aux longs thèmes, riches de sève de César Franck. (Thème initial de «l'allegretto ben moderato» de la Sonate pour piano et violon, avec ses 26 mesures, où le thème initial du «larguetto» du quatuor à cordes, de 32 mesures). Il se compose de séquences de 3 ou 4 mesures qui viennent régulièrement prendre appui sur la tête du thème, identique à elle-même ou réduite dans ses intervalles. Il faut signaler aussi son ambitus étendu, puisque parti du grave il franchit deux octaves plus une quinte.

Il faut signaler aussi que le thème secondaire qui fait office de Pont entre le premier et le second thème, démarque exactement, avec ses sinuosités chromatiques, un fragment du second thème de la Symphonie en ré de Franck, dont Chausson était un ardent zélateur.





Le second thème, est amorcé lui aussi deux fois avant sa présentation complète ; le ton éloigné de SI est amené de façon abrupte (passage en deux mesures de ré à SI) par l'anharmonie, dont Franck et Fauré font un de leurs procédés favoris de modulation.

Il est lui aussi confié au violon solo, et au piano, le quatuor fournissant un discret accompagnement syncopé. De caractère mélodique, tout en demi-teintes, il sera profondément renouvelé dans la réexposition.



Le développement se décompose en trois sections, utilisant successivement le premier thème A, le thème secondaire du Pont et le second thème B. On trouve dans la première section, quelques tentatives d'imitation intéressantes (imitations sur la tête du thème A passant du violoncelle à l'alto (à la quarte supérieure, puis au premier violon) qui, malheureusement tournent court assez rapidement : dans les mesures suivantes, en effet, le musicien se contente de fusionner la tête du thème A et le rythme de la mesure 14, sur une chaine de tierces très pianistiques qui ne laissent pas de surprendre dans le cadre de la musique de chambre. Il est permis de dire que, dans l'ensemble de l'oeuvre, le parti tiré des instruments mis en présence est relativement pauvre, le mérite de l'oeuvre étant davantage dans la qualité des thèmes, la part non négligeable qui revient à Chausson dans l'enrichissement du langage harmonique, à côté de Gabriel Fauré, et avant Debussy et Ravel : chromatisme, non résolutions des notes à mouvement obligé, modulations rapides par enharmonie, mélange subtil de tonal et de modal.

La deuxième section commente, élargit le thème du Pont et la troisième, séparée de la seconde par un retour inopiné de la tête du thème A, exploite le deuxième thème à peine transformé et confié, une fois de plus, au violon solo avec un soutien d'arpèges chromatiques au piano. Le plan tonal de ce développement suit une courbe relativement classique, puisque dans l'ensemble, les modulations s'enchainent de quinte en quinte, d'abord vers le grave : après le relatif si, nous rencontrons SOL, (MIb), UT, FA, SIb ; puis retour au ton initial ré (fin de la 2e section) et LA, la, quinte supérieure.

La réexposition, comme nous l'avons dit, ménage de substantiels renouvellements : une participation plus active du quatuor, le violoncelle contrepointant le violon solo.

Deux motifs nouveaux : le premier se substitue au libre commentaire qui suit l'exposition du thème A dans l'exposition :



Les quelques mesures qui précèdent l'entrée de ce thème méritent d'être signalées comme un témoignage particulièrement frappant du langage du musicien : d'une part pour le chromatisme, qui, à l'instar de Wagner et Franck sature les accords d'altérations, crée une tension permanente, et impose sa loi en détournant constamment les notes à mouvements obligé de leur résolution naturelle.



Le sol dièse de la 7e diminuée de la, précédé d'un sol naturel, est absorbé par l'accord do mi sol dièse , au lieu de se résoudre sur la tonique la. L'accord de quinte augmenté sur le IIIe degré, accord instable, porteur de la sensible sol dièse qui devrait se résoudre sur l'accord do mi la, est suivi d'une autre tension avec l'accord de quarte et sixte avec fa bécarre, quarte altérée, qui se résoud directement sur l'accord de tonique de FA dièse.

D'autre part, il faut signaler que Debussy utilisera l'accord de quinte augmentée «indépendamment de toute fonction tonale, en en faisant la consonance de base de sa gamme atonale par tons entiers» (Jacques Chailley, «traité historique d'analyse musicale», ed.. Leduc). Le second motif nouveau, p. 27 s'établit sur un rythme pointé : 

Immédiatement avant le retour du thème B, signalons encore une véhémente insistance sur l'intervalle de tierce, cher à César Franck, et utilisé aussi bien à l'intérieur d'un thème, que comme ici, dans des mesures de transition. (cf. les mesures qui précèdent l'exposition du 2d thème dans la Sonate piano-violon de Franck, 2e mouvement.



Le 2d thème B, à son tour, est exposé ff (au lieu de mf dans l'exposition) - doublé par le violoncelle, et avec un accompagnement d'arpèges en trémolo continu, à l'unisson, aux violons 1 et 2, d'effet très orchestral.

Enfin, une brève Coda de douze mesures, dans laquelle la tête du thème, A, est suivie d'une envolée progressive du violon vers le suraigu conclut le mouvement sur un pp, à la limite du silence.

IIe mouvement Sicilienne, 6/8 en la (Pas vite)

La «Sicilienne» qui suit, par l'harmonie de ses proportions, son rythme fluide et berceur, la découpe rassurante des thèmes en périodes toutes classiques de 4 mesures, enfin la sérénité des modes utilisés et la subtilité toute fauréenne (voir «Requiem» et «Au Cimetière»), avec laquelle elle mêle le tonal et le modal, apporte un calme bienfaisant après l'impétueux volet initial et avant le «grave» tragique qui la suit ; c'est en elle aussi, peut-être, que l'essence même de la musique de chambre, avec ses recherches contrapunctiques, est le mieux préservé ! Elle est de forme tripartite ABA' ; La partie A juxtapose deux éléments thématiques a et b, proches parents.



La partie B fournit un élément c, puis un développement de style contrapuntique (imitations, superpositions), sur tous les éléments pré-cités.

Elément thématique c. (Page 36) en LA.



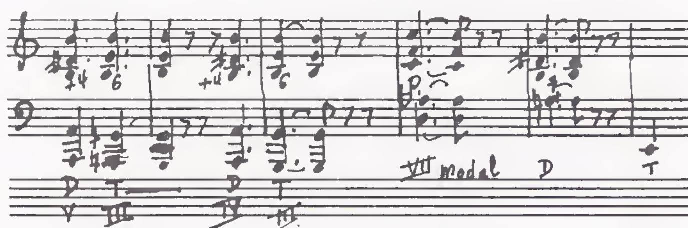
La partie A' amène, elle aussi, de profonds renouvellements par rapport à la partie A. Ecriture plus large, nuance f, de thème a superposé à c, etc...

Quelques exemples, maintenant, d'interprétation du modal et du tonal, et de subtilité, voire de feinte harmonique :

1) La cadence conclusive du motif a, en la. Le violon solo emprunte ses inflexions au mode ancien de mi. D'où : mode de mi transposé en la.



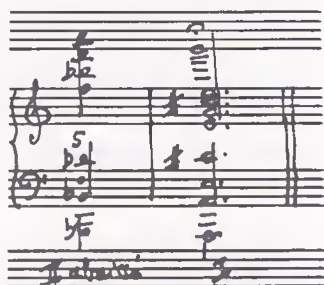
2) La cadence conclusive de l'élément **b** (p. 35). L'enchainement Dominante-tonique est précédé par un ré bécarre (absence de sensible), modal, lui-même précédé par une double cadence tonale Dominante tonique :



3) L'accord de tonique de FA qui conclut les mesures qui précèdent le développement de la partie centrale **B**, (p. 37) établit rétrospectivement une équivoque subtile entre le mode ancien de ré, proposé par le violon 1, et la tierce la-do - au violon solo qui s'intègre aussi bien à l'harmonie sur laquelle elle s'appuie qu'à l'accord de tonique de FA qui, finalement, l'emporte.



4) Enfin, la cadence conclusive présente l'enchainement inédit de l'accord de sixte napolitaine sur le deuxième degré non renversé (si bémol en la) - donc en tant que quinte - à l'accord de tonique conclusif, majorisé (on retrouve la même «quinte» napolitaine dans «thème et variations» de Fauré) (Voir A/ Dommel-Diény «L'analyse harmonique en exemples» fascicule 12).



IIIe mouvement : grave - en fa - à 3/4

Il se présente comme suit :

1ère partie **A** - construite sur un thème de caractère obsessionnel, qui prend son point de départ sur une pédale de dominante ornée, au piano.

2ème partie **B**. Nouveau thème mélodique, en ré, suivi d'un développement en 3 sections, la seconde établissant un affrontement tragique avec le thème de la première partie.

3ème partie **A'** reprise du thème de la partie **A**, mais avec une présentation totalement renouvelée : dramatisme exarcerbé.

Le premier thème sonne comme un glas funèbre, avec son chromatisme ascendant puis descendant, accroché à la Dominante.



Ce dessin va s'imposer sans changement aucun, pendant huit mesures, puis inchangé dans son rythme, et légèrement dans ses constituants mélodiques. Il semble bien ne pas devoir être considéré comme un simple dessin d'accompagnement, puisque le motif qui vient se greffer sur lui, peut en être considéré comme la simple émanation mélodique : (Ajoutons que ce thème est encore confié aux seuls piano et violon).



Le thème qui inaugure la partie centrale, forme un contraste total avec celui-ci : amorcé à 2 reprises, (en la bémol, puis si bémol), il rappelle la tête du 1er thème A du mouvement initial, en quoi Chausson se montre fidèle au procédé cyclique cher à César Franck (avec moins de rigueur).



La dualité suggérée plus haut nait, dans le développement de cette partie centrale, du contraste entre le caractère libérateur de ce thème et le motif de seconde mineure, douloureux, issu du thème de la partieA, qui vient régulièrement en contrecarrer le libre épanchement.



Quelques mots, maintenant, sur la reprise **A'**. Le rythme des mesures initiales, en croches régulières, cède la place à un rythme pointé, imperturbable, aux violon 2 et alto. Le chant du violon solo est confié aux violon solo et violon 1 dans l'aigu, et le piano présente les accords étalés sur quatre octaves, le tout fff. Il en résulte une puissance sonore évoquant des sonorités d'orchestre : exemple supplémentaire de la tendance constante de cette musique à transcender le cadre de la musique de chambre.

Le dernier mouvement adopte, comme le premier, la forme Sonate à deux thèmes, mais avec une réexposition considérablement amplifiée, et avec le retour, selon la formule cyclique, de la tête de **A** du mouvement initial, et surtout du thème de la partie centrale du «grave» dans un caractère triomphal.

Là aussi, la qualité des thèmes est remarquable, principalement sur le plan du rythme : rythme bondissant, dans le premier thème, avec son anapeste initial, ses syncopes, plus fluide dans le second :

Le développement fait appel, en chacune de ses trois sections, à de profonds renouvellements du rythme de **A**. Voici un exemple - page 70 : tête du thème en augmentation.

Sur le plan harmonique, on y trouve des allusions à la gamme par tons, dont Debussy fera un des éléments essentiels de son langage harmonique, et de nouveaux recours au modal.

P. 60 après le thème **B** gamme descendante de ré dièse (avec mi bécarre) en octaves alternées aux deux mains du piano.

Enfin, la cadence qui précède la réexposition mérite d'être examinée pour : la présence, à nouveau, de l'accord de quinte augmentée sur le 3e degré mineur (en ré), le do dièse sensible étant une fois de plus détourné de sa résolution sur le ré par le **mouvement chromatique** descendant, les accords constamment altérés par le chromatisme, enfin le fa appogiature de mi non résolue dans la 7e Dominante la do dièse (mi) sol, qui fait de Chausson un des artistes de l'émancipation généralisée des résolutions des notes ornementales, pratiquée plus tard, par Debussy.

Cette oeuvre apparait donc importante, non seulement à l'intérieur de l'oeuvre de Chausson, mais aussi dans l'évolution du langage harmonique en général. En effet, toute imprégnée qu'elle soit de la musique de Franck, elle se révèle en maints endroits plus audacieuse, plus tournée vers l'avenir, dans l'émancipation du langage harmonique, et prépare, au même titre que Fauré, cette liberté vis à vis des règles, prônée avec tant d'impatience, et pratiquée plus tard de façon beaucoup plus généralisée, par Debussy.



BOUVIER-PARIS

15, Rue d'Abbeville - 75010 PARIS - Tél. : 878 24-88

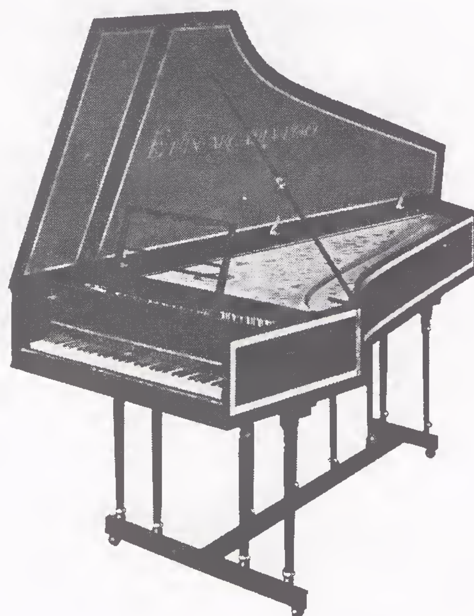
PIANOS - PIANOS DE CONCERT - MATERIEL D'ENSEIGNEMENT MUSICAL
INSTRUMENTS DE MUSIQUE

CLAVECINS & EPINETTES

COPIES D'ANCIENS d'après J. D.DULCKEN, Joannés RUCKERS, Pascal TASKIN
(facture hollandaise)

EPINETTE (Modèle Anglais)
Luth divisé pour basses et dessus
1 Jeu de 8' —
Dimension : 150 x 60 cms





CLAVECIN (Copie d'après DULCKEN)
1 Clavier 5 Octaves
Jeux de 8 ' et 4 o — LUTH
Dimension : 220 x 91 cms

CLAVECIN (Copie d'après DULCKEN)
2 Claviers (Ivoire)
4 Jeux - LUTH
Dimension : 260 x 95 cms



Ebénisteries diverses sur commande

ORGANOLOGIE

Les Instruments dérivés du BASSON

par
Roger COTTE
Professeur à Universidade Estadual paulista - São Paulo

Dans un précédent article, nous avons vu que le basson, ou du moins ses facteurs ont toujours cherché à s'écarter de la famille des hautbois pour constituer, à partir de cette basse une nouvelle famille complète. D'autre part, pour des raisons de maniabilité, on s'est ingénié à modifier la forme classique du basson, non sans conséquences pour le timbre de l'instrument.

Epoque ancienne :

Le Courtaut : D'après MERSENNE (fig. 1) (1) ce n'est autre chose «**qu'un fagot, ou basson racourcy, qui sert aussi de basse aux musettes**» (cornemuses). «**Il est fait d'un seul morceau de bois cylindrique et ressemble à un gros baston**» Pierre TRICHET, à la même époque (2) précise que cette variété du basson en est «**différent en ce qu'il est composé d'une seule pièce de bois ayant deux canaux, un peu plus grosse que la basse contre les flûtes douces**». Beaucoup de trous du **Courtaut** sont percés en double. Suivant que l'on est droitier ou gaucher on bouche avec de la cire ceux qui sont inutiles. Certains «doigtés» se font avec la paume de la main. Praetorius décrit l'instrument, ou du moins une variante très proche, sous le nom de **Sordun** dont aurait existé toute une famille du soprano à la contrebasse.

Les noms de l'instrument : Français : **Courtaut, Tarot, basson racourci** ; Allemand : **Kortkolt, Sordun** ; Italien : **Sordone.**

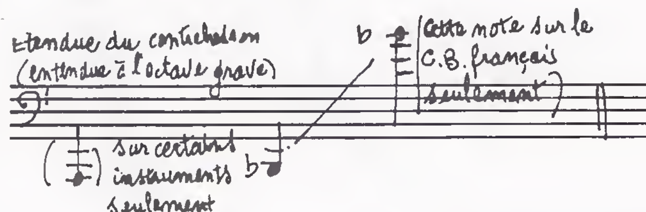
Le cervelas (ou Cervelat harmonique) : Cet instrument aurait été ainsi nommé pour sa vague analogie de forme avec une grosse et courte saucisse du même nom. MERSENNE le décrit ainsi : (cet instrument) «**n'est autre chose qu'un courtaut ou un Fagot si racourcy et si petit qu'on le peut cacher dans la main**». L'instrument ne fait que cinq pouces (13 cm environ) d'après MERSENNE. En réalité, les instruments conservés dans des musées sont de dimension nettement plus importantes (au moins le double). La perce intérieure est enroulée huit à dix fois de sorte que ces instruments relativement petits donnent des sons presque aussi graves que ceux du basson. Les doigtés se font non seulement avec le bout des doigts, mais également avec les autres phalanges. Le timbre est nettement plus frêle que celui du basson avec lequel on peut pourtant le confondre. Il en existe de différentes tailles, mais le plus courant donne un registre d'une quinzième, à partir du ré 1 (8 pieds).

Les noms de l'instrument : Français : **Basson à fusée, Basson à raquette, Cervelas, cervelas harmonique** ; Allemand : **Rankette, Rachett, Wurstfagott** ; Italien : **cervello, cervellato.**

Après l'époque classique :

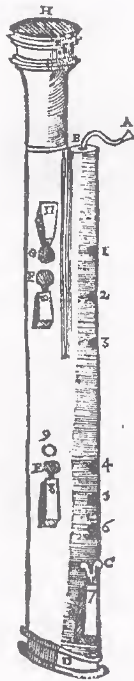
Le contrebasson : évoqué, mais non décrit, par Praetorius (qui ne connait qu'un basson à la quinte grave du basson ordinaire). Cet instrument semble avoir eu une genèse difficile. Il est conçu pour sonner à l'octave grave du basson ordinaire. En somme, comme l'écrit Berlioz (2bis), il doit être «**au basson ce que la contrebasse est au violoncelle**». C'est pourquoi les contrebassons du XVIIIe siècle étaient tout simplement des bassons de dimensions doubles, donc d'un maniement lourd et difficile. Au XIXe siècle, on le remplaça par divers instruments à anche double mais construits en cuivre et non en bois, pour finalement, après 1870 revenir à un instrument en bois dont le tube est replié trois fois sur lui-même et dont, par conséquent la maniabilité est acceptable. L'instrument ne mesure plus que 1m20 env., au lieu des 2 m des anciens instruments. Le contrebasson existe actuellement en deux modèles (au moins) : l'un inspiré de la tradition du basson français, l'autre, inventé par W. HECKEL, inspiré du basson allemand (3).

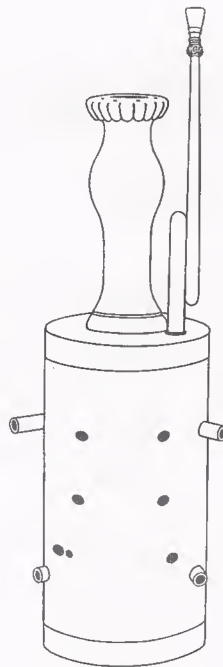
L'instrument est transpositeur ; la note entendue est à l'octave grave de l'écriture. Son étendue écrite est la suivante (entendue à l'octave grave) :

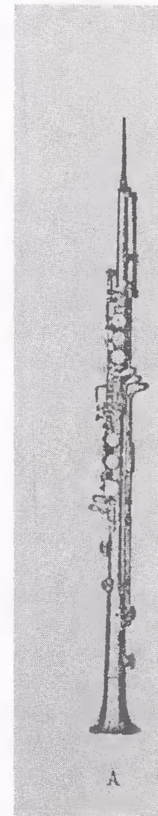


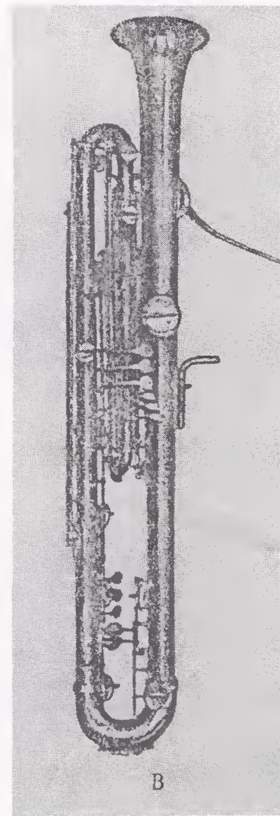
Haendel (**Coronation anthems**), Haydn, Mozart, Beethoven (**5e et 9e symphonies**), Weber, Mendelssohn (**symphonie «reformation»**), Verdi, Saint-Saens, Massenet, Richard

DERIVES DU BASSON


BASSON COURTAUD
(Mersenne, 1636)

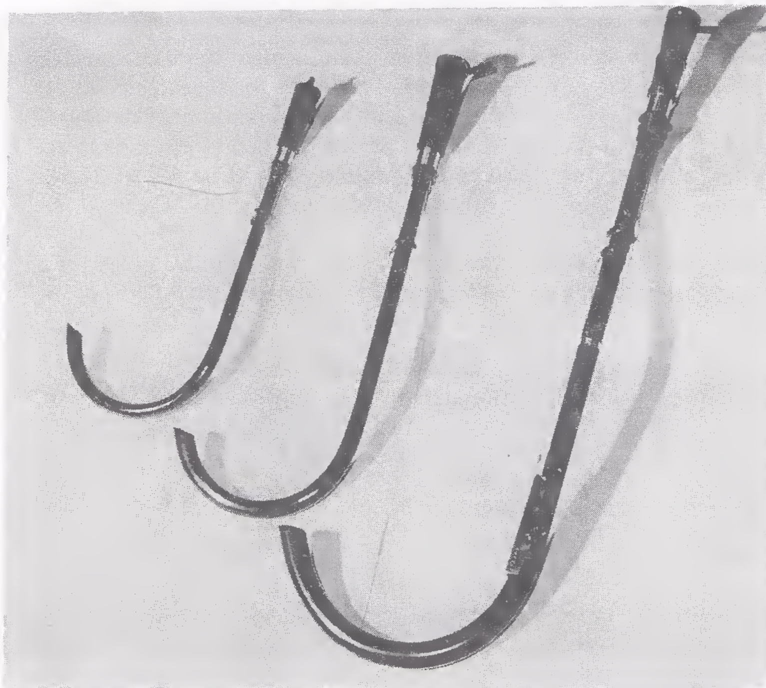

CERVELAS





A) *SARRUSSOPHONE SOPRANO*

B) *SARRUSSOPHONE BASSE*

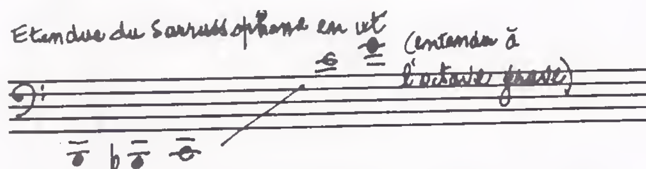

FAMILLE DE CROMORNES : CANTUS - TENOR - ALTO - BASSE «CHORISTE »

Strauss, Ravel («Ma Mère l'oye»)... etc. ont utilisé le contrebasson.

Les noms de l'instrument : Français : **Contrebasson** ; Allemand : **Kontrafagott** ; anglais : **double bassoon** ; italien : **contrafagotto, Fagottone** ; espagnol : **Contrafagot** ; portugais : **Contrafagote**.

La sarrussophone : Cet instrument, ou plutôt cette famille d'instruments a été élaborée à partir du saxophone, dont il sera question ultérieurement. Son nom a été forgé à partir de celui de l'inventeur, M. SARRUS, chef de la musique du XIIIe régiment de ligne. L'idée fort simple, de celui-ci, consista en la substitution d'une anche double de basson ou de hautbois au bec à anche simple du saxophone (4). Le facteur Gautrot (précédesseur de Couesnon, à Paris) mit l'instrument au point grâce à desmodifications de la perce tendant à rapprocher celle-ci de celle des hautbois et bassons. Il en existait, à l'origine huit modèles, réduits, dans la pratique, à trois : soprano si bémol, basse si bémol, contrebasse ut ou si bémol. Dans l'idée des inventeurs et des fabricants, ces instruments devaient remplacer les hautbois et bassons --et contrebassons- dans les fanfares et musiques militaires (5). Montés d'anches plus fortes ils permettaient plus de sureté et de précision dans l'intonation. Malheureusement -en tous cas pour les fabricants et commerçants- l'armée n'admit jamais les sarrussophones au rang des instruments réglementaires des musiques régimentaires. Inventé vers 1856-1863, l'instrument était encore en vente en 1934 (5).

Dans l'orchestre symphonique, le sarrussophone contrebasse en ut a été utilisé durant un certain temps pour remplacer le contrebasson. Saint-Saëns et Massenet l'ont utilisé. Voici son étendue écrite :

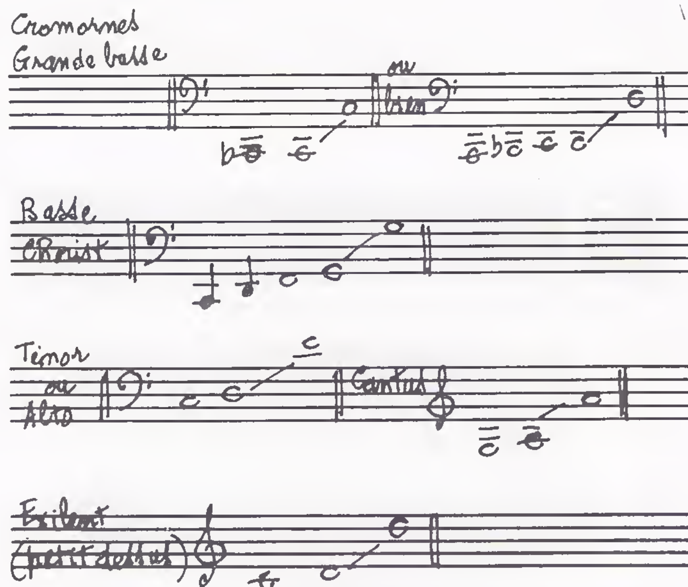


Le basson russe : Cet instrument n'a de basson que le nom. C'est un dérivé des serpents et cornets à bouquin. Il sera traité ultérieurement avec ceux-ci. Il appartient à la famille des «cuivres». (6)

LES CROMORNES

Généralités

Souvent présentés comme «les ancêtres» du basson, confondus avec celui-ci à la fin du XVIIe siècle (7), les cromornes forment en réalité une famille instrumentale totalement à part, qui n'est plus représentée dans l'orchestre depuis le milieu du XVIIe siècle. En effet, si l'anche du cromorne est double -comme celle du hautbois ou du basson-, le tube en est cylindrique, comme celui de la clarinette. Il y a donc (8) autant de différence entre un basson et un cromorne qu'entre une clarinette et un saxophone. Comme le hautbois de Poitou, il se joue «à couvert», l'anche cachée dans une sorte de capsule (voir photo) mais au XVIIe siècle, des essais ont été tentés pour le jouer comme les autres instruments à anche double, celle-ci tenue entre leslèvres. Pierre TRICHET (9) explique clairement : «**On met (l'anche) dans la bouche lorsqu'on veut sonner, et après que l'on a faict on couvre l'anche d'une boëte qui s'unit avec le (cromorne) pour empescher que l'anche ne se gâte pas**». MERSENNE, au contraire montre clairement, grâce à un dessin, que le cromorne se joue à couvert, comme le hautbois de Poitou (10). Il explique encore que l'instrument «**est fait en forme de crosse, et dont on fait des concerts entiers à quatre cinq & six parties** «(il s'agit des choeurs ou accords instrumentaux très appréciés au XVIe et XVIIe ss.). Il précise encore que l'instrument est percé avant que de recevoir sa forme caractéristique. La perce cylindrique, nous l'avons déjà expliqué en traitant du jeu d'orgue du même nom (11) fait perdre à l'instrument la moitié de ses harmoniques (les harmoniques pairs), ce qui lui confère un timbre très particulier dit «cruchant» (11bis). Cette sonorité rauque est aujourd'hui très appréciée, mais MERSENNE, pour l'avoir sans doute trop entendue, la déclare moins agréable que celle des chalumeaux ordinaires. Autre conséquence de la perce cylindrique, à hauteur de son égale (par rapport aux hautbois ou aux bassons) l'instrument est moitié moins long, mais ne peut octavier. Son ambitus est donc très court, à peine plus d'une octave ou d'une octave et une tierce. Voici ceux indiqués par PRAETORIUS :



Sur certains cromornes, les sons extrêmes (aussi bien à l'aigu qu'au grave) se font à l'aide de clappets (ou clefs plates garnies de cuir).

Historique de l'instrument : La plus ancienne mention historique de l'instrument -en tant que jeu d'orgue, du restedate de 1459, en Allemagne, mais il en existe des représentations iconographiques bien plus anciennes telles les fresques du château de Karlstejn, en Bohème près de Prague, qui peuvent être datées de 1350 environ. (12) D'autres citations antérieures sont douteuses mais rien n'indique que le

cromorne n'ait pas existé antérieurement. On ne fait pas d'erreur chronologique en l'utilisant pour l'interprétation de la musique du XIVe siècle. C'est à l'époque de la Renaissance que le «choeur» des cromornes connaitra l'apogée de sa carrière tant pour l'interprétation de la musique de ballet que pour la musique militaire, puisque, grâce au jeu «à couvert» il permet de jouer en dansant ou en marchant. Il y a aussi des exemples d'utilisation du cromorne dans la musique religieuse. Le titre de «cromorne» de la Musique de la Grande Ecurie de Versailles existait encore au XVIIIe siècle, mais il ne correspondait plus à rien de pratique, soit par suite de la confusion bien établie entre cet instrument et le basson, soit en raison de la vénalité des charges de musiciens qui ne pouvaient changer de titre pour des raisons purement notariales. Ainsi, André Danican-Philidor l'ainé (+ en 1730), quoique, en titre cromorne et trompette marine de la musique de la Grande écurie, fit essentiellement une carrière de bibliothécaire et de copiste de musique. On peut estimer qu'à partir de 1650, le cromorne n'est plus qu'une antiquité curieuse, de plus en plus rarement utilisée pour son pittoresque. Le timbre du cromorne ne comporte aucun équivalent dans l'orchestre moderne ou classique. Dans l'orgue, après une longue éclipse à l'époque romantique, c'est à nouveau un jeu très prisé des amateurs.

Les noms de l'instrument : Français : **Tournebout, Cromorne, Tornebout** ; latin : **lituus, lituus incurvus** (fausse étymologie du XVIIe siècle) ; Allemand : **Krummhorn** ; Anglais : **crumhorn** ; italien : **Storta** ; Espagnol : **orlo** ; Portugais : **cromorno.**

Notes :

(1) MERSENNE : **Harmonie Universelle**, Paris 1636, réimpression en fac simile, C.N.R.S., t. III, p. 299.

(2) P. TRICHET : **Traité des Instruments de musique**, 1640 (?) ; réimpression moderne, S.M.A., Neuilly/Seine 1957, p. 91.

(2bis) BERLIOZ : **Traité d'orchestration**, édit. Lemoine, Paris, p. 133

(3) Voir notre article précédent.

(4) Ultérieurement nous verrons que l'idée d'Adolphe SAX, non moins simple, avait consisté à substituer un bec de clarinette à l'embouchure simple (embouchure de «cuivre») du serpent et de l'Ophicléïde. Les doigtés du Sarrussophone et ceux du saxophone sont identiques.

(5) Cf. le **«Catalogue illustré»** de la maison COUESNON, à Paris, de 1934, p. 48.

(6) Cf. BERLIOZ : **Traité d'orchestration**, p. 230.

(7) Cf notre précédent article concernant le basson.

(8) Cf. notre article général sur les instruments à anche, E.M. Numéro 231, oct. 1976, p. 4.

(9) Op. cit., p. 106.

(10) Cf. notre article dans EM, numéro 231, oct. 1976, p.7

(11) Cf notre article dans E.M. numéro 208, Mai 1974.

(11bis) Le grave Littré énonce sans autre développement à son article **«Crucher» : se disait du son du ... cromorne»**. Aucune étymologie n'a jamais été donnée de ce verbe.

(12) Reproduction in A. BUCHNER : **Les instruments de musique à travers les âges**, Gründ, Paris, 1962. Doc. numéro 114.

Pour le Cent cinquantenaire de sa mort :

SCHUBERT APRES SCHUBERT *

Un grand dossier historique et musical

Paul Gilbert Langevin

III. LE «GRAND DUO» (D. 812) ET SON ORCHESTRATION

LE PROJET SYMPHONIQUE DE 1824.

Tandis que les derniers jours de 1823 avaient vu la création sans lendemain de «**Rosamunde**» - où sombraient les espoirs de Schubert de devenir un musicien de théâtre à la mode -, l'année 1824 allait marquer dans la création du jeune maître un tournant décisif, et inaugurer un vaste renouveau. Une précieuse lettre écrite par lui le 31 mars 1824 à son ami d'enfance le peintre Leopold Kupelwieser (1796-1862) nous en apporte la clé. Après un rappel de ses vaines tentatives lyriques récentes («**Fierabras**» et «**Les Conjurées**», oeuvres datées l'une et l'autre de 1823, et qui précédaient immédiatement «**Rosamunde**»), Schubert ajoute cette phrase capitale : «**Des lieder, je n'en ai guère écrit de nouveaux, mais je me suis fait la main à divers ouvrages instrumentaux : j'ai écrit deux Quatuors pour violons, alto et violoncelle (1) et un Octuor ; et je veux écrire un autre Quatuor; en fait, j'entends ainsi ME FRAYER LA VOIE VERS LA GRANDE SYMPHONIE**».

Cette «voie» allait comporter deux étapes successives, et **bien distinctes**, même si une regrettable confusion s'est perpétuée jusqu'à nos jours à leur sujet. La première ne parviendra pas à son expression idéale sous forme orchestrale, mais n'est pas moins **l'émanation directe** des intentions formulées par Schubert : c'est la fameuse **Sonate** à quatre mains que son éditeur (posthume) intitulera **Grand Duo** (op. 140 D. 812) ; elle allait naître dès l'été suivant. La seconde, qui, elle,est bel et bien une symphonie, le musicien y travaillera surtout en 1825. Elle prendra corps, au moins dans sa rédaction primitive, au cours de ses vacances dans le Salzkammergut, à Gmunden et à Badgastein. On la crut longtemps perdue. Il semble aujourd'hui démontré - mais peut-être pas encore généralement admis-qu'il n'en était rien, mais qu'il s'agit simplement de l'état primitif de l'oeuvre connue du monde entier comme étant «la» **Grande Symphonie** de Schubert.

LE «GRAND DUO» ET SON CARACTERE ORCHESTRAL

Au moment même où il écrivait à Kupelwieser dans les temps que nous venons de rappeler, Schubert avait déjà reçu du Comte Esterhazy une invitation à passer un nouvel été dans sa propriété hongroise de Zelesz (ou Zelitz) comme maitre de musique de ses deux filles Caroline et Marie. Sa réputation a considérablement grandi à Vienne depuis son précédent séjour (de 1818) ; son **Quatuor en la mineur**, créé au Musikverein par le Quatuor Schuppanzigh, vient tout juste (le 14 mars 1824) de remporter un franc succès ; sa santé enfin paraît rétablie (seules quelques douleurs articulaires le gênent pour jouer du piano). Autant d'éléments favorables qui vont influer sur la fécondité du musicien au cours de ce séjour. Et, s'il lui est fait obligation de fournir des pièces pianistiques destinées aux études des jeunes filles et à l'agrément des soirées, il faut, «last but not least», évoquer aussi ce qui, pour Schubert, va transformer cette obligation en un plaisir et même en une intense émotion : son amour naissant pour Caroline.

Nées sous de tels auspices, les deux vastes partitions pour quatre mains que Schubert rapporte de son séjour hongrois au milieu d'une profusion de pièces de moindre importance (surtout des **Danses**) peuvent dignement figurer au nombre de ses pages les plus accomplies. Plus ambitieuses dans leur dimension et naturellement bien plus avancées dans leur écriture, elles reprennent exactement les formes déjà pratiquées lors du séjour de 1818. A côté des **Variations sur un thème original** (D. 813), culmine la **Sonate** à quatre mains en **ut** majeur (D. 812), qui ne

(1) Il s'agit, bien sûr, des Quatuors n° 13 en **la** mineur (D. 804) et n° 14 en **ré** mineur «La Jeune fille et la Mort» (D. 810). Le projet d'un troisième Quatuor ne se concrétisera qu'en 1826 (Quatuor n° 15 en **sol** majeur, D. 887).

* Voir EDUCATION MUSICALE N° 248, 249 252 et 253

SCHUBERT: SONATE A 4 MAINS EN UT MAJEUR, 'GRAND DUO' (1824)

1 *Allegro moderato.*



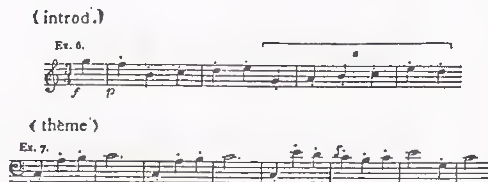
2 *Andante.*

Schubert

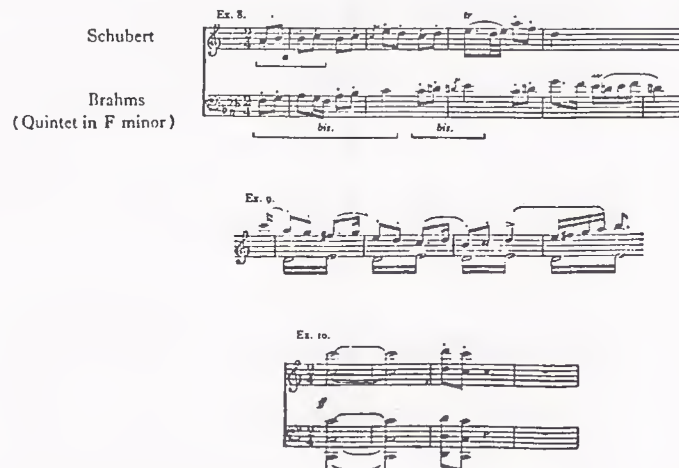
Beethoven
(Second Symphony)



3 *SCHERZO (Presto).*



4 *Allegro vivace* (Joachim: *Allegro ma non troppo.*)



sera pas publiée du vivant de Schubert, et que le monde musical ne connaîtra qu'en 1838 par la première édition parue chez Diabelli sous l'appellation apocryphe de «**Grand Duo**» néanmoins retenue par la postérité.

L'oeuvre enthousiasme aussitôt Schumann, qui lui consacre dans la «Neue Zeitschrift für Musik» un long article (2) qui demeure la référence essentielle de tous ceux qui voient dans le **Duo** une «symphonie déguisée», ou, suivant l'expression même du musicien rhénan, une «**symphonie arrangée pour le piano**». L'opinion de Schumann s'était établie à cet égard avant qu'il ait l'occasion de consulter l'autographe ; mais même après avoir pris connaissance du titre original, il n'y renonce pas, et la justifie ainsi :

«Quelqu'un qui a écrit autant que Schubert ne se soucie par trop des titres : en sorte qu'il a pu intituler hâtivement son oeuvre «Sonate» alors qu'il pensait à une symphonie. Lorsque je compare cette oeuvre à ses autres Sonates, où se manifeste le caractère pianistique le plus pur, je ne puis en effet - étant donnée ma familiarité avec son style et sa manière de traiter le piano - la considérer que comme une oeuvre d'orchestre. On y entend des cordes et des vents, des Tutti, quelques Soli, des roulements de timbales ; et mon opinion se trouve étayée aussi par l'ampleur toute symphonique de la forme, même par certaines réminiscences des symphonies de Beethoven - le deuxième mouvement, par exemple, rappelant l'Andante de la Deuxième de Beethoven, le dernier mouvement celui de la SYMPHONIE EN LA MAJEUR -, ainsi que par quelques passages plus pâles qui semblent avoir perdu de leur force au cours de la transcription. Je tiens néanmoins à défendre ce DUO contre le reproche qu'on pourrait lui adresser de n'être pas toujours, sous le rapport de l'écriture, parfaitement approprié au piano, ou de dépasser les possibilités de l'instrument. Mais dès qu'on considère l'oeuvre comme une transcription de symphonie, les choses apparaissent dans une lumière différente. Si nous l'acceptons ainsi, nous nous trouvons ENRICHIS D'UNE SYMPHONIE».

Les derniers mots (soulignés par nous) ont fourni aux auteurs et aux partisans d'une réalisation orchestrale du **Duo** leur plus solide justification. Enrichir la musique d'une symphonie d'un musicien quelconque serait en effet de peu d'intérêt. L'enrichir d'une symphonie de Schubert, et - qui plus est - d'une symphonie de l'année 1824, est capital. Et ce, même si l'oeuvre n'a pas été mise sous cette forme par le compositeur lui-même, à partir du moment à la conviction est acquise : 1° que la partition est de nature orchestrale, et que l'état original est incapable d'en exploiter pleinement le contenu ; 2° que l'intention de Schubert, au moment de sa composition, était bien d'écrire une symphonie, et que seules les circonstances l'ont amené à user d'un autre mode d'expression.

Et de fait, un bref survol de la forme va nous montrer à quel point l'oeuvre s'intègre avec bonheur dans l'évolution du langage symphonique schubertien.

LA PARTITION

Le Grand Duo comporte les quatre tempi qu'on trouve dans toute symphonie de Schubert, mais, en revanche, dans aucune autre de ses très nombreuses pièces pour quatre mains :

- ALLEGRO MODERATO en ut majeur, à 4/4 ;
- ANDANTE en la bémol majeur, à 3/8 ;
- SCHERZO, **Presto**, en ut majeur, à 3/4, avec Trio en fa mineur ;
- FINALE, **Allegro vivace** (changé par Joachim, dans sa version orchestrale, en **Allegro ma non troppo**), en ut majeur, à 2/4.

Ensuite, son **étendue** excède celle de toutes les Sonates écrites jusqu'alors et avoisine au contraire celle de la future **Grande Symphonie en Ut**. Seule parmi les oeuvres antérieures, la **7ème Symphonie** s'en rapproche ; et aussi la **Huitième** si on la considère dans son intégrité (voir notre précédent chapitre). Des traits communs à cette dernière et à notre **Duo** se révèlent d'ailleurs dès l'exposition du premier mouvement, avec l'entrée en matière immédiate du thème directeur (sans Introduction lente), et les thèmes seconds exposés au registre du violoncelle. Dans le **Duo**, ni l'un ni l'autre des deux thèmes principaux (Ex. 1 et 2) - dont on notera en passant la curieuse similitude rythmique (il s'agit presque d'un renversement «à la Bruckner») - ne peut être bien mis en valeur par le piano du fait de leur nature chantante : ils ne se satisfont guère du son des cordes frappées, tandis que celles de l'orchestre leur conviennent à merveille. (On affinera plus loin cette analyse à propos du phrasé du premier thème tel que l'a étudié - et mis en pratique - René Leibowitz).

La parenté avec la **Symphonie en si mineur** dépasse du reste la texture des thèmes pour s'étendre au plan lui-même du premier mouvement, au traitement des tonalités, à celui des masses sonores (évolution de la dynamique à l'intérieur de chaque section), notamment au développement, où le thème principal est porté à sa plus haute expression par un éclatant **tutti** (3) ; enfin à la largeur de la Coda. Notons cependant cette différence, que la conclusion est ici non point puissante et affirmative, mais estompée dans le pianissimo et comme interrogative.

Chacun des trois derniers mouvements apporte à son tour quelque élément spécifiquement orchestral. **L'ANDANTE** est peut-être le mieux adapté au piano ; néanmoins l'exécution pianistique lui rend rarement justice car trop d'interprètes brusquent le mouvement : tentation bien moins fréquente à l'orchestre. En outre, seul celui-ci permettra de mettre en valeur la réminiscence beethovénienne notée par Schumann (Ex. 5).

---

(2) 1838, vol. 8, p. 25, article intitulé **Aus Franz Schuberts Nachlass**, repris dans **Gesammelte Schriften über Musik und Musiker**, vol. I, p. 124.

(3) «Comme dans l'**Inachevée**, précise Fritz Oeser, le début du développement (lettre H) conduit à une gradation obstinée et riche en imitations (elle aussi sur l'accord étroit de neuvième de dominante de **si** mineur) qui culmine dans le fortissimo sur une modulation inattendue». (Préface à sa réalisation, 1948).

Dans le **SCHERZO** (ex. 6 et 7), on retrouve le même type d'incompatibilité qu'au premier mouvement. Sa verve rythmique étourdissante ne se satisfait nullement des sonorités heurtées du piano, tandis que l'orchestre peut faire de cette page, malgré sa brièveté, un des plus beaux fleurons de l'expression symphonique schubertienne. Enfin le **FINALE**, plus encore que l'Andante, souffre d'abord de la trop grande rapidité de son tempo original. En faisant de cet «Allegro vivace» un **Allegro ma non troppo**, Joachim manifesta son sens aigu de l'ampleur du discours schubertien, dont l'exemple évident était fourni par la **Grande Symphonie en Ut**. Par là-même, mais sans le savoir, il rendait à la pièce la place exacte qu'elle possédait virtuellement au sein des grands Finales du dernier Schubert, dont la conquête essentielle est leur équilibre temporel par rapport au premier mouvement. On trouverait maint détail où le piano se montre impuissant à exprimer ici la matière musicale : ainsi, à la dernière page (Ex. 10), ces trois accords (longue-brève-brève) qui appellent impérativement le martèlement du tutti (4).

Il est donc clair que, dans sa forme originale, le **Duo** n'exprime aucunement les immenses virtualités de son contenu musical ; que celui-ci y parait étriqué comme dans un vêtement d'emprunt, et déborde de toutes parts, à la manière d'un fleuve qu'on s'évertuerait à endiguer dans un canal trop étroit. De toute évidence, Schumann avait vu juste, et sa thèse est entièrement vérifiée dans ses conclusions. En revanche, elle ne l'est pas tout-à-fait dans sa formulation. Car si le **Duo** est certes une oeuvre de **conception** orchestrale, il s'agit cependant, bel et bien, de la seule version qu'en donna Schubert ; et l'expression de «transcription» ne saurait donc lui être appliquée, encore moins celle d'«arrangement» employée aussi par Schumann, et reprise plus récemment par Fritz Oeser. C'est maintenant une certitude : jamais Schubert n'a entrepris lui-même d'orchestrer le **Duo** (celui-ci est sans relation avec la symphonie commencée en 1825).

LES REALISATIONS

D'autres cependant n'ont pas manqué d'y pourvoir à sa place, et à plusieurs reprises depuis un siècle. Dès 1855, peu d'années, donc, après que Schumann eût appelé de ses voeux cette entreprise, la tâche était menée à bien par Josef **JOACHIM**, le célèbre violoniste hongrois (1831-1907), sous l'oeil attentif et intéressé de Johannes Brahms, qui y contribua par quelques retouches. Publié en 1872 (5), ce beau travail demeura longtemps le seul disponible pour la pratique du concert. Puis, après la dernière guerre, vinrent s'en ajouter, à notre connaissance, au moins trois autres. En 1948 parut en Allemagne celui de Fritz **OESER** (6), qui fut entendu pour la première fois en France le 15 mai 1968 à Grenoble sous la baguette de notre regretté maître et ami Eric-Paul Stekel. Dès 1966 cependant, René **LEIBOWITZ** (1913-1972, l'élève bien connu de Schönberg) avait proposé une nouvelle version qu'il créa lui-même avec l'Orchestre philharmonique de l'O.R.T.F., et qui est demeurée manuscrite (7). Mais l'auteur en donna en 1971 un compte-rendu précis dans son ouvrage **Le Compositeur et son double** (8). Une quatrième mouture nous a été signalée, due au musicologue hollandais Marius **FLOTHUIS** ; elle n'en épuise probablement pas la liste. Ici cependant, nous devrons nous en tenir à comparer les trois versions couramment disponibles.

SINFONIE
von
Franz Schubert.
Nach Op. 140 instrumentirt
von
JOSEPH JOACHIM.
Nº 22443.
Partitur Pr. Fl. 7.– netto.
Eigenthum des Verlegers. Eingetragen in das Vereins Archiv
WIEN, FRIEDRICH SCHREIBER.
K.K. Hof-Kunst- und Musikalienhandlung
(vormals C. A. SPINA)
Pressburg: Filiale.

La réalisation de Joachim : titre de l'édition Princeps (1872)

(4) Dans ses **Essays in musical Analysis** (vol. 1), Sir D. F. Tovey compare le **Duo** à une réduction pianistique de la **Cinquième** de Beethoven et trouve cette plaisante image, que les exécutants «ne doivent s'y sentir guère plus à l'aise que s'ils essayaient de jouer du cricket avec des raquettes de ping-pong» ! Et ce dernier passage notamment résume, dit-il, «tout ce que le piano ne peut pas faire».

(5) Friedrich Schreiber (Vienne), aujourd'hui Cranz, Leipzig. La première audition avait eu lieu dès le 9 février 1856.

(6) Longtemps directeur musical du Bruckner-Verlag (Wiesbaden), il a publié sa réalisation à cette édition ; aujourd'hui Alkor-Bärenreiter, Kassel. La création mondiale eut lieu à Nuremberg en octobre 1949 sous la baguette de Rolf Agop.

(7) Annoncée par l'éditeur américain Bölke-Bomart (Hillsdale, New-York) pour paraître en 1977, elle semble n'être toujours pas disponible.

(8) Gallimard (Paris, 1971), pp. 162 à 168 (**Une Symphonie perdue de Schubert**).

De par sa date, celle de **JOACHIM** est l'oeuvre d'un presque débutant ; et le fait qu'il ait attendu dix-sept années pour la publier manifeste ses scrupules. Entre temps, Brahms l'avait revue ; et il proposa notamment de reporter l'entrée des trombones au premier tutti, tandis que Joachim les pressentait dès le second exposé du thème (le passage fut corrigé par lui avec l'annotation **«Von Johannes geändert»**. Dans la Préface de sa propre réalisation, Fritz Oeser dresse contre les choix du grand violoniste un réquisitoire sévère : **«Pour les besoins de la 'belle sonorité', et comme le voulait le style de son temps, Joachim a mis en oeuvre tant de moyens non conformes à l'écriture de Schubert que cela parait choquant au regard de notre actuel souci de rigueur. Ainsi, il emploie quatre cors qui - de même que les trompettes -, font un usage immodéré des pistons ; il introduit le piccolo, instrument étranger à Schubert ; il modifie la dynamique ; enfin son traitement des cordes est beaucoup trop virtuose»** (9).

Pour préciser un peu ce dernier point, ce qui peut gêner n'est pas tellement les tessitures (les violons, par exemple, ne dépassent pas le contre-la) que les fréquentes octaves, surtout dans le **forte**. Par ailleurs, certaines doublures auraient pu être évitées. Cette version ne possède pas moins un immense intérêt historique, et demeure de bout en bout techniquement impeccable même si elle peut paraître plus proche de Brahms que de Schubert. Mais ce «défaut» ne peut gêner que ceux qui oublient tout ce que Brahms a emprunté à Schubert - témoin l'exemple 8, tiré du Final de notre **Duo**.

En abordant la même tâche après la dernière guerre, sans d'ailleurs avoir pu consulter au préalable la partition de Joachim (dont il n'obtint un exemplaire qu'après avoir parachevé son propre travail), Fritz **OESER** se situait dans une perspective tout autre ; et le recul historique l'amenait à des objectifs sensiblement différents. La réduction, voire (même en Allemagne) la quasi-disparition de la pratique musicale d'amateurs entraînait la nécessité de sauver de l'oubli les trésors que Schubert lui avait consacrés. En outre, une évidente usure des chefs d'oeuvres consacrés - remarque combien opportune en ce qui concerne au moins l'**«Inachevée»** - commandait déjà un renouvellement du répertoire orchestral schubertien, qu'Oeser ne pensait pas pouvoir trouver dans les symphonies de jeunesse. Au contraire, concluait-il, **«la véritable symphonie qui se dissimule derrière la Sonate en duo issue des années de pleine maturité du musicien»** offre à cet égard une ressource idéale et **«une image de la puissante nature symphonique de Schubert en dehors et en plus de ses deux principaux témoignages connus»**.

Les qualités musicales de l'ouvrage de cet excellent artisan manifestent son souci primordial de respecter dans ses plus petits détails l'idiome orchestral schubertien. D'abord par l'effectif choisi (2.2.2.2./2.2.3.0/Timb. Cdes), qui est très exactement celui des symphonies environnantes (**Si mineur et Ut majeur**). Et surtout par une stricte observation des tessitures : les violons, en particulier, sont limités au **sol**, comme dans la **Grande** (exceptionnellement ils vont au **La**). L'écriture des voix adhère étroitement au texte original **«tout en veillant»**, précise l'auteur, **«à ce que les octaves extrêmes du grave et de l'aigu ne demeurent pas trop conditionnées par l'écriture pianistique»**. La partition résultante se signale par sa clarté exemplaire ; et il ne fait aucun doute que cette version soit celle qui devrait être choisie par tout interprète soucieux avant tout d'authenticité.

Quant à l'approche de **LEIBOWITZ**, elle offre à son tour un total contraste avec la précédente. L'émule de Schönberg (dont on sait comment il «accomoda» le **Quatuor** op. 25 de Brahms) ne s'embarrasse d'aucune restriction historique, ni dans ses buts, ni dans sa méthode. De son propre aveu, la «véracité stylistique» l'intéresse moins que l'ambition de mettre en oeuvre, à partir d'un texte de Schubert, une démarche résolument moderne. Autrement dit, l'original servira avant tout, ici, de prétexte à une démonstration de savoir-faire.

Particulièrement illustrative est la confrontation des trois versions pour ce qui est des premières mesures, autrement dit du thème principal. Dans toute son étendue, celui-ci se présente comme une vaste courbe mélodique de vingt mesures ; mais sa substance essentielle se limite aux huit premières, très symétriquement réparties en quatre segments de 2 mesures, qui se répondent deux à deux. Le premier et le second sont donc fort contrastés: la 'question' (cellule initiale, p) est un motif descendant ; le 'réponse' (pp) une oscillation en notes conjointes. Cette opposition devra naturellement être mise en valeur par l'interprétation orchestrale. Or voici ce que nous trouvons chez chaque auteur :

Auteur	Premier segment (mes. 1-3)	Deuxième segment (mes. 3-5)
JOACHIM	Violons I+ Altos	Quatuor
OESER	Violons I+Violons II	Quatuor+2 Clarinettes
LEIBOWITZ	Hautbois+Cor solos	Quatuor

Il saute aux yeux que le contraste le plus accusé est celui de Leibowitz (10), tandis que Joachim l'a gommé au maximum et qu'Oeser fait un choix intermédiaire. Mais c'est précisément dans ce «juste milieu» que réside son principal mérite, alors que chez Leibowitz le goût des ruptures de sonorités, de l'accumulation d'effets insolites, dont le ton est donné dès ces premières mesures, devient rapidement lassant.

(9) Référence : v. Note 3. Remarquons que l'emploi des quatre cors n'est pas réellement infidèle à l'usage schubertien, car le compositeur les avait déjà employés dans sa **4ème Symphonie** et prévus dans sa **Septième.**

(10) Reportons-nous ici à son propre commentaire (référence note 8) : «Si le choix des cordes s'imposait indubitablement pour le deuxième motif, il fallait trouver pour le premier une combinaison instrumentale capable de mettre en valeur sa qualité incisive... Telle que je l'ai réalisée, l'écriture de ce passage s'avère typiquement schubertienne, d'autant plus que la combinaison du hautbois et du cor constitue un 'trait favori' de notre musicien». Argument fallacieux, car cet alliage, d'exécution délicate, n'a jamais été employé par Schubert **pour une entrée en matière.**

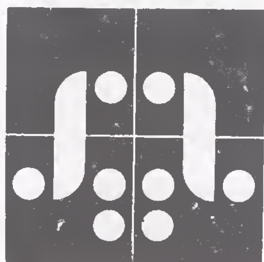
Dès lors qu'il s'agit de traiter symphoniquement ce **Grand Duo**, on ne doit, en effet, jamais perdre de vue que Schubert est lui-même l'auteur d'au moins neuf symphonies où se trouvent fixées des normes, un style, une pensée : ce qui implique qu'une nouvelle partition de même forme **s'intègre dans la perspective de l'ensemble**. Le résultat doit donc être aussi proche que possi**ble de ce que** le musicien original aurait pu écrire lui-même - **sans bien sûr jamais y atteindre (et l'on comprend, à cet égard**, la prudence de Fritz Oeser). Mais du moins faut-il tenter d'en donner la meilleure image, de rendre l'oeuvre aussi **crédible** (sinon plus...) sous forme de symphonie qu'elle l'est dans sa version primitive. Dans cette optique, la partition de Fritz Oeser est, de toute évidence, celle qui se rapproche le mieux de l'idéal - à condition toutefois de maintenir pour le Finale le tempo de Joachim, **Allegro ma non troppo**, qui (outre les raisons évoquées plus haut) permet seul d'assurer le contraste nécessaire entre les deux derniers mouvements.

En définitive, si, tant pour des raisons historiques que purement esthétiques, une orchestration du **Grand Duo** n'est pas moins justifiée que celle, par exemple, des **Tableaux d'une Exposition**, et mérite autant que celle-ci de vivre sa propre destinée dans la salle de concert, encore faut-il que prévaille un texte respectueux des normes schubertiennes. Dans ces lignes, notre seul but était de permettre à l'interprète futur d'effectuer son choix en toute connaissance de cause.

(A suivre...)

DISCOGRAPHIE

Version pianistique
Christian Ivaldi et Noël Lee : Arion ARN 336 011 (L'Oeuvre pour piano à quatre mains, vol. 1).
Eric et Tania Heidsieck : Cassiopée 369 201.
Version orchestrale, réal. Joseph Joachim (1855)
Marc Andreae, Philharmonie de Munich : Acanta 22123123-7. (distribution Harmonia Mundi).



RENCONTRES INTERNATIONALES DU FESTIVAL DE BAYREUTH DESTINÉES A LA JEUNESSE

7 Août - 28 Août 1979

Conditions de participation

Pour participer à ces Rencontres, les jeunes gens et les jeunes filles doivent être âgés de 18 à 25 ans; s'ils sont étudiants, au-delà de cette limite d'âge, ils devront joindre à leur bulletin d'inscription une attestation délivrée par leur établissement. Montant des droits : Droits d'inscription : DM 35.–. Droits de participation : DM 200.–.
Cette somme comprend l'assistance aux cercles d'études et aux séminaires, le logement dans les dortoirs, le petit déjeuner, le repas de midi et l'entrée gratuite à toutes les séances organisées dans le cadre des Rencontres.– Assurance : maladie, accidents et responsabilité civile DM 9.–. Billets pour le Festival à DM 10.– (des places à visibilité limitée), 21.–, 26.–, 45.–.

Cercles d'études : **Orchestre** – Y seront étudiées les œuvres suivantes : Symphonie nº 2 en ut mineur d'Anton Bruckner ; « Ein deutsches Requiem », de Johannes Brahms. – **Choeur** – Y sera étudiée l'œuvre suivante : « Ein deutsches Requiem », de Johannes Brahms. – **Cours de musique d'ensemble pour les jeunes artistes lyriques (opéra)** – L'opéra romantique allemand. Y seront étudiées les œuvres suivantes : « Die Opernprobe », répétitions de scènes de «Zar und Zimmermann», «Waffenschmied», « Wildchütz», d'Albert Lortzing; «Der Freischütz» et «Obéron», de Carl Maria von Weber; « Les fées», de Richard Wagner. – **La percussion et la musique de chambre moderne** – Y seront étudiées les œuvres suivantes : Suite concertante pour percussions, de Jindrich Feld; Günter Friedrichs, «Bewegung für Klavier und Orchester »; Messiaen, Oiseaux exotiques – **Atelier de musique de chambre avec instruments à cordes** – Y seront étudiées des œuvres du répertoire classique de musique de chambre pour instruments à cordes ainsi que des quintettes pour instruments à cordes, pour piano et pour clarinette, les quatuors à cordes de Bartbk et «Verkläte Nacht», de Schönberg. – Sur demande, cours spécial sur les 6 suites pour violoncelle de Bach.– **Musique de chambre pour instruments à vent, ensemble mixte avec flûte – Cours d'interprétation à l'orgue** – Y seront étudiées des œuvres de Sweelinck, Liszt, Alain, Bach. Ce cours repose sur le contraste et la confrontation : par l'analyse, l'étude des sources et des comparaisons sonores, les participants doivent arriver à une interprétation qui soit la plus fidèle possible et consciemment distinctive de la musique pour orgue de différents compositeurs et de différentes périodes. – **Danse espagnole** Un aperçu général du rôle de la danse dans l'histoire culturelle de l'Espagne doit être donné aux participants. Démonstration et enseignement des principaux types de la danse espagnole. Préparation et répétition d'un programme de danse à présenter à la fin du séminaire. – **Atelier de musique instrumentale et vocale, et de danses africaines – Improvisation et électronique appliquée–** La Nouvelle Musique : théorie et pratique de la création. Principes de l'agencement électronique des sons. Exercices d'improvisation libre, réalisation de compositions à concept, possibilités de stockage et de traitement des sons. – **Atelier expérimental de créativité** – Les activités de l'atelier partent de l'emploi des techniques des « arts plastiques » ; croquis et abstraction à partir d'objets (p. ex. des instruments de musique) et arrangements (p. ex. groupes de musique, d'art dramatique, de danse), entraînement à l'utilisation des méthodes et des moyens de représentation : collages, frottis, etc... – expérimentation libre sur les matériaux donnés.
Possibilité d'assister aux représentations du Festival «Parsifal», «Lohengrin», «Holländer», «Der Ring des Nibelungen».

Tous renseignements :

Soit : A la Direction des Rencontres Internationales du Festival de Bayreuth destinées à la Jeunesse : D 85580 BAYREUTH, B.P. 2603,
Soit : A Mr. MUSSON, 3, rue des Ecoles 77590 BOIS LE ROI (joindre enveloppée timbrée).

Connaissant parfaitement ces Rencontres, je souhaite vivement leur fréquentation. Vivre en cette illustre ville de Bayreuth profiter au sein des Rencontres, d'un climat culturel et artistique de la plus haute qualité.

Enfin avoir la possibilité de profiter des représentations du Festival, voilà des occasions exceptionnelles de vivre dans la joie par la pratique de la musique, du théâtre, de la danse.

A. MUSSON.

EXAMENS ET CONCOURS

o 29ème Concours International de jeunes chefs d'orchestre à Besançon les 6, 7, 8, 9 et 10 septembre 1979

Ier degré : exécution au choix du concurrent, : Benvenuto Cellini, La Force du Destin, Le Freischutz.
2è degré : Travail en répétition, suivi d'exécution, au choix du concurrent : 4è Symph., 1er mouvt (Beethoven), 3è Symph., final (Beeth.), 9è Symph. final, jusqu'à entrée du baryton (Beethoven).
3è degré : Détection de fautes, exécution en lecture à vue d'une œuvre contemporaine.
Epreuve finale : Exécution en concert (répétition le matin en présence du jury : Prélude de Lohengrin (Wagner) - Rondo Capriccioso, violon et orchestre (Saint-Saëns) - L'Oiseau de Feu (version 1919 : Danse infernale du roi Kashtchel (Stravinsky).
Pour tous renseignements complémentaires : demande d'inscription, etc.... à Festival de Besançon, Parc des Expositions, B.P. 1913 - F. 25020 Besançon Cedex.

o Recrutement d'un pianiste accompagnateur au Conservatoire Municipal de Vichy

La Ville de VICHY recrute un pianiste-accompagnateur pour le CONSERVATOIRE MUNICIPAL DE MUSIQUE, aux conditions de l'arrêté interministériel du 3 août 1978 (J.O. du 6-9-78, page NC 6989).

Pour tous renseignements, s'adresser à M. le Directeur du Conservatoire Municipal de musique, 96, rue Maréchal Lyautey 03200 VICHY.

o Enseignements élémentaire et secondaire

Arrêté du 22 décembre 1978
Horaires et effectifs des classes de quatrième et troisième des collèges.
Article 1er. Les horaires hebdomadaires applicables en classe de quatrième à partir de la rentrée scolaire 1979 sont, pour l'éducation artistique à 2 heures.
(B. a n° 3 du 18-01-79)
Répertoire vocal, commun aux établissements de l'enseignement élémentaire et aux écoles normales.

Réf. : Circulaire n° 74-402 du 31 octobre 1974 (publiée au B.O. n° 42 du 14 novembre 1974), complétée par la circulaire n° 74-485 du 30 décembre 1974 (publiée au B.O. n° 2 du 16 janvier 1975).

Le répertoire vocal, commun aux élèves des établissements d'enseignement élémentaire et aux élèves instituteurs des écoles normales en vigueur en 1977-1978, est reconduit pour l'année scolaire 1978-1979.

Il convient d'y ajouter la liste des chants étudiés au cours des émissions de chant de la radio scolaire (C.N.D.P.) :

Niveau cours élémentaire - cours moyen 1ère année
— Les sabots - Anthologie du chant scolaire, chansons populaires des provinces de France, région du Centre, 10e fascicule, Heugel.
— Le coucou (ibidem), région Alpes et Méditerranée, 8e fascicule.
— Berceuse Corée (ibidem).
— Trois jeunes tambours (ibidem), Ile-de-France, 4e fascicule.
— Courons, courons vite, folklore tchèque recueilli par R. Calmel.
— Feuille rousse, feuille folle, Luce Fillol - Musi musou raconte, édition Magnard.
— Le petit sapin, Anne Sylvestre, Nouvelles fabulettes.

Niveau cours moyen 2e année - 6e - 5e
— Dans les chantiers nous hivernerons - Anthologie du chant scolaire, mélodies du folklore étranger, pays de langue française, 1er fascicule.
— De bon matin je me levais - Anthologie du chant scolaire, mélodies populaires du folklore étranger, pays latins, 4e fascicule.
— Sur le bord de la rivière, folklore portugais recueilli par R. Calmel.
— Chanson d'Adieu - Anthologie du chant scolaire, mélodies populaires du folklore étranger, pays germaniques et scandinaves, 3e fascicule.
— Les fleurs du meunier, extrait de la Belle Meunière, F. Schubert, traduction A. Boutarel, éd. G. Billaudot, Paris.

Pour le Ministre et par délégation : Le Directeur des Ecoles, R. COUANAU.

bibliographie

Moisson abondante et riche, ô combien, par le nombre, la qualité et la valeur

o **GUILLAUME DE MACHAULT, Oeuvres complètes par S. LEGUY, Editions Le droict chemin de Musique, Paris 1977 et ss.**

Suscitée par la commémoration du VIème Centenaire du **«noble rhétorique, du parfait magicien ès française Musique»** que fut Guillaume de Machaut (1300-1377), Sylvette LEGUY a entrepris une édition méthodique de l'oeuvre musicale, au **Droict chemin de Musique**, 5 rue Fondary 75015 Paris, tél. (1) 575.12.14.

Sept volumes sont prévus dont trois sont actuellement parus : 1. **Les rondeaux** (50 F.) II. **Les virelais** (43 F.) et III. **Les lais** (110 F.). Les sept livraisons représentent une estimation actuelle de 388 F., qu'une souscription, ouverte chez l'Editeur, permet de réduire actuellement à 340 F.

Ces considérations matérielles posées, il faut reconnaitre que le travail de Sylvette LEGUY et, incidemment de Jacques LEGUY, est parfaitement bienvenu. Il est fondé sur une étude très raisonnée et pratique de l'oeuvre de Machaut. S'efforçant de sortir des arcanes musicologiques soulevées par des transcriptions qui se veulent rigoureusement irréprochables (sans l'être pour autant !) comme celles de Friedrich Ludwig, l'auteur s'est efforcé(e) de présenter aux musiciens, aux interprètes, à ceux qui vivent la musique, des partitions directement exploitables, réalisées sur le manuscrit de base Paris B.N. fr. 22546, confronté avec les variantes des mss. fr. 1581 et 9221. A cette édition pratique sont joints les textes littéraires, publiés sur feuille volante séparée, ce qui permet une confrontation immédiate avec le texte mis en partition, en même temps qu'une compréhension d'ensemble du poème, ce qui n'est pas toujours évident avec des syllabes étirées sous des mélismes.

Un commentaire sous forme de justificatif «bénin» (entendez sans embarras, redondance ou prétention quelconque) est fourni en guise de préface. L'exécutant y trouvera d'utiles conseils d'interprétation ou d'accomodement avec des instruments. J'ai sous les yeux les **vingt-et-un rondeaux** correspondant aux folios 150 à 154 du ms. 22546 et les **38 virelais** (fo 154 à 163) : de quoi occuper les longues soirées d'hiver fort agréablement, et de faire enfin passer ès doigts et voix de bonne volonté cette musique au charme précieux, jusque lors apanage de groupe professionnels ou d'amateurs éprouvés. Que Sylvette LEGUY soit remerciée pour cet effort envers le **Bone cantor Guillerm** : que l'intérêt de nos collègues et de tous ceux qui ont cher le doux art de Musique la récompense ainsi que son courageux Editeur, le tout pour la plus grande gloire de Maitre Guillaume de Machaut (sans elle avant le thé !).

o **Marcel THOMAS, Les premiers Couperin dans la Brie. Recherches historiques (XIV è/XVIII è)_. A. & J. Picard, Paris (1978) 23 x 17, 120 pp., 9 h.t. - ISBN 2.7084.0028 - 2**

Nos amis lecteurs attachés depuis longtemps à notre revue se souviennent que je leur avais présenté voici dix années, dans notre numéro 155, une remarquable étude du Chanoine Marcel THOMAS - **Les Couperin & la Brie** -, spécifiant qu'il s'agissait là de prémices à une publication plus importante. Cette publication vient de voir le jour sous les presses seine & marnaises d'André Pouyé, séculaire imprimeur de l'Evêché de Meaux, pour le compte des **Editions A. & J. Picard**. Cette nouveauté s'inscrit tout naturellement dans le prestigieux corpus musicologique publié sous la direction de Norbert Dufourcq et Marcelle Benoit **: La vie musicale en France sous les Rois Bourbons**. Elle en constitue le tome 26.

Le Chanoine Thomas travaille donc depuis près de trois décennies, à glaner dans les archives briardes des actes ou des témoignages permettant de dessiner l'ascension d'une famille terrienne, depuis le labeur paysan jusqu'aux spéculations esthétiques et artistiques. Ce livre est bien l'histoire émouvante, tramée avec le filigrane ténu mais infrangible quoique incertain parfois, des documents notariés, des pièces d'Etat-Civil, des pouillés ou des registres paroissiaux. Ces recherches historiques couvrent quatre centuries, du XIVème au XVIIIème siècle, et pas un seul instant le lecteur n'est lassé par l'apparente austérité de la démarche. En effet, selon une méthode dont les historiens viennent seulement de réaliser la valeur humaine et l'authenticité, le Chanoine THOMAS fait vivre les documents d'archives. Ce ne sont plus, entre ses mains, d'arides considérations matrimoniales ou évocations de pompes occasionnelles. Comme ces fleurs racornies du Sahara qu'une légère vapeur rend pleines de fraiches senteurs, ces feuillets poussiéreux deviennent des instants de vie. Ils jettent vers nous des spots crevant les ténèbres du temps, établissent des courants qui s'animent entre des patronymes plus ou moins familiers, perdus à nos yeux dans la grisaille d'un lointain passé. De telle sorte que le lecteur se trouve pris à l'examen d'un tel ouvrage qui suscite en lui, par delà l'attrait artistique de l'oeuvre, une attirance vers la dynastie paysanne, une sympathie profonde pour une famille qui émerge du temps pour rayonner sur une des périodes les plus fastes de notre histoire musicale. Et je ne puis que regretter personnellement, étant responsable d'un ouvrage consacré à **François Couperin et sa dynastie** paru à Madrid voici quelques mois, de n'avoir été informé de l'imminente publication de ce livre qui doit figurer en tête des premiers documents concernant ce musicien.

Il est évident que je ne puis que recommander chaleureusement cet ouvrage, enrichi de neuf planches présentant des do-

cuments cartographiques ou des pièces d'archives. Je remercie, au nom de notre Rédaction, le Chanoine Marcel THOMAS, qui nous fit l'honneur de nous accorder jadis sa collaboration, pour avoir mené à bien de façon si pertinente cette tâche qui lui tenait tant à coeur : doux tribut aussi bien à la Musique qu'il aime et a toujours bien servie, qu'à la terre briarde à laquelle il a toujours été fidèlement attaché pour des raisons autant sentimentales que sacerdotales.

o **Douze chants irlandais traditionnels & révolutionnaires - Les Editions Ouvrières, Paris (1978)**

Sympathique anthologie en langue anglaise avec traduction et adaptation par Colette PITTION, dans laquelle sont présentés des chants séculaires de cette terre de générosité, d'hospitalité et d'aspiration à la liberté qu'est l'Irlande. En dépit de l'intérêt passionné que suscite chez les jeunes **l'Ile d'émeraude**, patrie d'Yseult la Blonde, rares sont les recueils de ce genre. Son succès est d'autant plus assuré. Pour un amoureux de l'Eire, de sa poésie native et de sa merveilleuse tradition musicale populaire, le choix présenté semblera facile : pouvait-il en être autrement pour une initiative, et l'auteur ne devait-il point retenir des pages illustres comme **The minstrel boy, The last rose of Summer** chères au coeur de tout Irlandais au moins depuis Thomas Moore, et que les Anglais mêmes considèrent depuis longtemps, et avec flegme, comme partie intégrante de leur patrimoine (!). Mais le recueil recèle des mélodies dont la vertu populaire est intacte, comme **Nell Flaherty's drake**, qui rappelle la mort tragique du grand Robert Emmet, massacré publiquement à l'âge de vingt ans... Ces chants sont beaux, comme toutes les mélodies irlandaises. J'aurais aimé trouver là néanmoins une allusion, si fugitive fut-elle, à la langue nationale, à ce gaëlique qui refleurit là-bas et qui est aussi un synonyme de lyrisme.

Les harmonisations à deux et trois voix sont de Max PINCHARD : c'est garantir leur musicalité. Les chiffrages d'accords seront appréciés des guitaristes : voilà de belles veillées celtiques, ou tout simplement musicales, en perspectives !

J. MAILLARD

o **YEHUDI MENUHIN - Voyage inachevé. Autobiographie Traduit de l'anglais par James du Mourier, conseiller mucal à la traduction Bruno Monsaingeon - Editions du SEUIL, 27, rue jacob 75006 Paris**

«De la révélation du jeune prodige au soixantième anniversaire d'un artiste unanimement aimé et respecté, une destinée si riche qu'elle en parait presque légendaire : celle du plus grand violoniste de notre temps, mais d'un homme aussi que sa passion pour le langage universel de la musique a transformé en apôtre de la paix et de l'entente entre les hommes.» Ainsi, l'éditeur attire l'attention sur cet ouvrage.

Ménuhin, pour son soixantième anniversaire, offre l'image de sa vie. Un bonheur pour le lecteur - Tout au long de 400 pages dans un style des plus simple, ce qui lui confère l'éloquence, Menunhin se dévoile. Tout ce qu'il y a de profond en lui : confiance, bonheur, affection pour les siens d'abord, puis à tous ceux qu'il a fréquentés et connus, sa passion pour la musique, son violon, la joie, une joie intime , que les aléas de la vie n'ont jamais affecté. Tout en lui est générosité et dévouement. Le violon, pure émanation de son âme, et lui-même ne forment qu'un seul personnage.

Béni des dieux, Menuhin eut la chance d'appartenir à une famille dont les éléments sont profondément scellés. Là, s'est forgée une vie future dominée par la culture et l'art. Il en offre de nombreux écrits sur les grands maitres de la musique, compositeurs, chefs d'orchestre, professeurs, tels Oistrak, Katchatourian, Enesco, Bartok , Franck Martin, Boulez, P. Paray, Furtwängler, Toscanini «force rayonnante», Bruno Walter, Casals, et bien d'autres. Ses jugements, toujours perspicaces et profonds, dénotent un sens psychologique trés vif ; s'ils offrent la louange, savent aussi manier la critique. Que de leçons, imposées par un sens instinctif vivace ! Le simple mélomane ne peut qu'enrichir sa culture à la lecture de ce livre, comme le professionnel, interprète ou pédagogue, trouvera grand bénéfice. Je souligne prise au hasard de ma lecture, la méthode d'analyse que Menuhin s'est forgée quant au Concerto de Beethoven, et plus loin les réflexions et judicieux conseils pour la formation des jeunes violonistes.

La vastitude de cet esprit exceptionnel, se manifeste aussi avec son amour de la nature :bien des pages séduisantes lui sont consacrées.

De fort belles photographies (61), quelques exemples musicaux mettent le point final à ce prestigieux livre remarquablement imprimé et broché.

A se procurer sans hésitation.

A. MUSSON

o **CHANSONS POPULAIRES DU NIVERNAIS ET DU MORVAN, Tome 1, par Achille MILLIEN, J.G. PENAVAIRE, GEORGES DE LARUE**

Le premier d'entr'eux, Achille Millien (1838-1927) folkloriste nivernais qui en 1896 écrivait : «Sachons apprécier à leur juste valeur nos chansons populaires ; ne les regardons pas à travers nos artifices de rhétorique ; admirons-y franchement le naturel exquis, la fraicheur et la richesse d'imagination, la sincérité d'accent, la naiveté d'expression et l'éternelle jeunesse».

Les auteurs de l'ouvrage présentent d'abord l'attachante personnalité que fut A. Millien, puis développent en détail les recherches quelquefois aisées, parfois difficiles.

900 contes, plus de deux mille six cents chansons, proverbes, légendes, notations de croyances et d'usages, tel fut le résultat d'un travail passionnant.

Ce premier Tome (51 chansons) comprend complaintes religieuses, chants découverts et obtenus dans l'ancienne province du Nivernais, chansons de bergères, la Danse des gorets, les Moutons au blé, l'Apprenti pastoureau, l'Agneau égaré, la Bergère dolante, Amours pastorales, l'Amante endormie (plusieurs versions provenant de diverses communes) chanson du désir d'amour, etc...

Un fac-similé d'une page des manuscrits Millien, une carte des lieux d'enquêtes, diverses iconographies remarquables (la Nièvre aux Ponts-de-Beaumont, le village de Préporché, Paysans des environs de Beaumont-la Ferrière) fac-similés d'ouvrages anciens, une abondante bibliographie, etc... mettent le point final à ce précieux ouvrage. Les enseignants y trouveront tout ce dont ils ont besoin pour animer leurs classes par les chants. Il y a là en ces 537 pages un monde à découvrir, un monde, hélàs ! bien ignoré de nos jours. Belle occasion pour la jeunesse française de lui faire connaitre une belle manifestation de la vie populaire de notre beau pays, alors que nos oreilles sont assommées par tant de laideurs et de vulgarités dans le temps que nous vivons.

C'est donc infiniment souhaitable que ce précieux document soit largement répandu. Sa richesse, sa valeur artistique ne peuvent que solliciter le lecteur la vie populaire si généreuse d'une de nos belles régions de France, cette vie si expressive, si simple, si éloquente et touchante, sa fraicheur, sa pureté, sa naiveté. Voilà ce que vous vivrez vous-mêmes. Un baume ensoleillé dans nos coeurs.

A. MUSSON

o **LE DON GIOVANNI de MOZART, par Jean-Victor HOCQUARD, Collection Les Grands opéras de Mozart Editions AUBIER MONTAIGNE, 13 Quai de Conti, 75006 PARIS**

Il est toujours ardu et complexe d'approcher les oeuvres marquées par le génie. De nombreux ouvrages, de très haute valeur furent consacrés à Mozart et son oeuvre. Mais jamais à ma connaissance, ne parut un ouvrage comme celui-ci d'un intérêt exceptionnel, car il cerne dans toutes les directions le cas Mozart, peut-on dire.

S'attachant à présenter et expliquer Mozart en tous ses aspects, l'auteur titulaire d'une thèse en Sorbonne sur **la pensée de Mozart**, évite tout érudition historique et musicologique. Il part d'un point de vue dépassant l'analyse musicale seule pour mettre en évidence : réalité théâtrale, scénographie, psychologie, dramaturgie. Ce faisant, J.V. Hocquart épluche d'abord le texte littéraire du livret de Da

Ponte, et le fait avec une grande finesse offrant ainsi au spectateur de vivre avec une émotion pénétrante ce drame angoissant. Allant plus loin, l'auteur présente les personnages un par un ; voilà peut-être le point le plus instructif de tout l'ouvrage, car il offre non seulement le spectacle d'acteurs évoluant sur un plateau, mais d'êtres vivants profondément marqués par leur instinct, tempérament, caractère, héroisme, sensibilité, en un mot toutes les motivations qui les font agir.

Enfin, vient l'analyse de l'oeuvre elle-même, détaillant avec l'action engagée, l'indication et la signification des jeux de scène, composition musicale pour chaque séquence, la raison de telle ou telle instrumentation ou orchestration, bien souvent tout cela emplifié par d'utiles exemples musicaux : ainsi un tableau des danses aux trois orchestres (trio des masques, 3e épisode du final : le Bal) ou bien encore les raisons de brusques modulations.

L'ouvrage se divise en plusieurs chapitres : Etude générale de Don Giovanni, Elaboration de l'oeuvre, circonstances de la vie de Mozart, le mythe du Don Juan Don Giovanni et le romantisme, le livret, les deux plans de l'action, situation de l'action intérieure, les personnages, Etude analytique, acte par acte, scène par scène avec indication de l'orchestration, et exemples musicaux fort utiles. Enfin, un sommaire de l'action en concordance avec les divisions musicales.

Non moins précieux, un second ouvrage du même auteur, à Victor HOCQUARD s'attache avec autant de soins, COSI FANTUTTE, chez le même éditeur. En définitive, votre bibliothèque doit s'enrichir de ces deux publications dans lesquelles vous trouverez, non seulement tout ce que vous souhaitez connaitre sur le cas Mozart pour vous même et vos besoins pédagogiques.

A. MUSSON

LE PATRIOTISME DE CHOPIN

par

E. LELOUCH

Professeur d'Education Musicale *

LES VALSES DE CHOPIN

Si l'on se réfère à la définition de la valse, cette danse à 3/4 s'opposant au menuet et qui permet à toutes les couches sociales de prendre part à ce divertissement ; on s'aperçoit bien vite que les valses de Chopin ne peuvent s'intégrer dans cette définition sommaire. Il n'en reste pas moins vrai que les valses, en général, évoquent invariablement les évolutions chorégraphiques et que celles de Chopin n'échappent pas à cette particularité. Néanmoins, il ne se limite pas à cette simple constatation : il y a dans son oeuvre un tel polissage, des finitions si méticuleuses que son langage est, avant tout, le reflet de la plus haute aristocratie. Camille Bourniquel emploie le terme de «Grâce corsetée» pour définir l'élégance du style, quant à Schuman, il suggère que les valses soient dansées «mais par des comtesses... au moins».

Elégance, fragilité, race, féminité, sont bien les termes qui conviendraient à «cette porcelaine nacrée» que la notion de fragilité rend encore plus attachante. Il arrive que la silhouette du compositeur lui-même, vienne se greffer sur celles de ses personnages.

Dans le même ordre d'idées, Ravel a toujours été considéré comme un dandy parce que la netteté et la propreté de son style ont toujours été ses atouts dominants : le hasard ne jouant aucun rôle dans son inspiration.

Chopin est donc bien présent dans son oeuvre. Ce sont, en effet, les valses qui reflètent le mieux son âme, sa nature frêle, insaisissable, son tempérament à la foi plein de soumission et d'orgueil. Nul besoin de faire appel à une excitation extérieure, à des influences diverses ou un patriotisme exacerbé, Chopin apparait tout entier dans ses valses. On a l'impression qu'en cet instant il s'est accordé une halte en disant «Laissez-moi aussi être «moi-même». Cela ne signifie nullement que ses autres oeuvres n'ont pas été marquées du sceau de sa personnalité, mais il faut préciser, néanmoins, qu'il s'agit d'une personnalité occasionnelle, imposée par les circonstances : sans l'insurrection des Polonais et le partage de la Pologne, Chopin aurait-il écrit ses polonaises ? Dans l'affirmative, auraient-elles eu ce caractère pathétique que nous leur connaissons ?

La fantaisie et la diversité ne sont cependant pas exclues dans les valses ; le compositeur n'hésite pas à retenir le mouvement pour mettre en valeur une intention particulière ou une modulation. Il répète alors la phrase indéfiniment, redoutant de voir finir l'extase, puis soulevé par un prodigieux ressort, il repart d'un seul bond, sans se retourner, comme si une nouvelle impulsion l'obligeait à abandonner le terrain musical conquis. Il y a de l'électricité dans l'air, dans ces moments-là.

Véritable arlequin du piano, Chopin s'agrippe, saute, rebondit, s'élance et garde à n'importe quel moment une humanité débordante, tout en conservant une certaine distance entre lui et l'auditeur. Il nous exprime au plus haut degré sa souffrance, mais il refuse néanmoins la consolation pour n'être que le consolateur.

VALSE OP 34 Numéro 3

Si la plupart des valses ne sont conçues que pour le clavier, celle-ci, en revanche, possède un climat orchestral très intense. L'accord très affirmé de [accord] répété avec assurance, nous plonge d'emblée dans l'atmosphère d'un bal dans lequel on y rencontrerait des personnes de bonne compagnie.

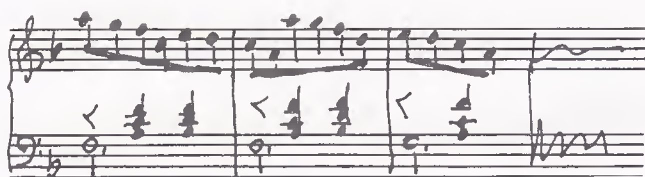


Par la suite, Chopin s'emploiera à brouiller les pistes à l'aide d'un chromatisme déroutant.



Après cette «nappe de brouillard», le rythme de valse se dessine nettement, la mélodie s'est débarrassée de toutes les impuretés et des notes étrangères à la tonalité principale. L'originalité consiste à reproduire une même formule en faisant varier les points d'appui. L'impression houleuse occasionnée par le chromatisme serré trouve un dénouement heureux et inattentu. Le rythme de valse s'installe, scandé joyeusement par la m.g. La tentative de déséquilibre créée par la m.d. semble «avorter» à cause de la rigueur de la basse qui demeure source et inflexible à toutes les sollicitations.

* Voir l'EDUCATION MUSICALE Nº 244 - 246 - 247 - 252 et 254.



Elle ne répondra, en fait, qu'à retardement à ce beau discours, proposant pour ne pas être en reste, des accents qui tombent «à côté».

Lorsque la mélodie est entendue à l'octave supérieure, l'oreille prévenue par une première audition, se prépare, dans un but sécurisant, à rétablir mentalement les mêmes formules. C'est la m.g. qui viendra perturber le souvenir de notre mémoire en nous surprenant avec des accentuations, sur le deuxième temps, qui témoignent d'un sens aigu de l'espiéglerie.

Admirable écho sonore où la m.d. semble vouloir filtrer les sons et les clarifier à chaque nouvelle tentative de répétition.



Le mordant semble être à l'origine de ce rebondissement qui coiffe la phrase d'un point d'interrogation.



La modulation de si bémol ne surprend pas. Le chant qui suit s'enchaine avec une telle évidence qu'il parait être une des conséquences de ce début. Il existe cependant, une nette opposition entre les accords «à l'état brut» de la m.g. dont la franchise ne peut être contestée et le chant à peine effleuré : «Un voile en tulle posé sur un roc».



Les ruses de Chopin sont à la fois d'ordre rythmique et mélodique, fa syncopé, mordante sur le deuxième temps, ce qui aère considérablement le premier et donne dans les valses ce côté racé qui nous est familier : il affirme «tout en effleurant». C'est un discours en diagonal ; il contourne la mélodie en empruntant des chemins de traverse : mi bémol, si bécarre, do dièze, mais pour que l'auditeur s'y retrouve, la plate-forme de la m.g. conserve des assises solides.



Dans les quelques mesures qui suivront, le chant, imprégné par une main gauche pesante, se fera massif et lourd.

La hardiesse de l'intervalle de septième va contribuer à accentuer la turbulence de ce passage qui contraste avec la féminité de l'ensemble de l'ouvrage.



Oeuvre de délicatesse empreinte d'un sentiment pénétrant où le poète rivalise avec le musicien, à telle enseigne qu'il est pratiquement impossible de savoir si c'est le musicien qui fait des incursions dans le domaine de la poésie ou si c'est la poésie qui devient musique au contact de ses doigts.

VALSE OP 64 Numéro 1

Nul doute que Chopin ait voulu illustrer les évolutions du petit chien de George Sand tournoyant autour de sa queue. Les formules «emmêlées» de ce début témoignent a quel point il possédait, en même temps qu'un goût musical très affirmé, un sens aigu de l'observation visuelle.

La construction de cette valse suit le même schéma que la valse op 34 numéro 3, même incertitude et même cheminement avant l'attaque du rythme de valse, chant syncopé attaqué invariablement sur la partie faible du temps, régularité mélodique et rythmique contrariée seulement par le mordant et le triolet, unique assymétrie de cette oeuvre dont la transparence est accentuée par la tonalité ouatée de ré bémol majeur.



Les accords font corps avec la mélodie qui semble «bailler et s'étirer» à loisir, grâce aux intervalles toujours plus étendus.



Les septièmes min. nous entrainent dans des chemins tortueux, mais trois mesures suffiront à Chopin pour réta-

blir la luminosité de ce chant pénétrant qui réapparaitra armé d'une petite note ironique et agressive.



Chopin ignore les épanchements excessifs ; cette oeuvre sans nuage se terminera d'une façon extrêmement simple : une gamme de ré bémol va parcourir le clavier dans un mouvement descendant. Voilà, en vérité, une fin qui démontre que Chopin n'innove pas toujours, mais de la même façon que nous oublions, chez lui, la complexité sonore ; une simple gamme peut contenir, en revanche, beaucoup de musique.

INFORMATIONS DIVERSES

o **Concours « Nouvelles chansons françaises »**

Une initiative de FR 3 RADIO, JEUNESSE ET SPORTS et A COEUR JOIE « **FAITES UNE CHANSON !** »

Sous le patronage du ministère de la Jeunesse, des Sports et des Loisirs, un Concours interrégional « **NOUVELLES CHANSONS FRANCAISES** », intitulé « Les Nouveaux Puys de Musique », a été lancé par FR 3-Radio et le Mouvement de chant choral A COEUR JOIE. Il renoue avec la tradition des « Puys de Musique » dont le plus célèbre était le « Puy de Musique d'Evreux » fondé au XVIème siècle par Guillaume Costeley.

De très grande envergure, ce Concours s'adresse à tous les compositeurs, auteurs-compositeurs-interprètes amateurs, de tous âges; il est destiné à susciter la création de nouvelles chansons (texte et mélodie) en français ou en langue régionale et à encourager les auteurs des meilleures d'entre elles.

Les chansons présentées doivent être « inédites », entièrement libres de droits et répondre à un critère de qualité musicale et littéraire. La mélodie et le texte sont seuls pris en compte.

Les candidats peuvent envoyer leurs chansons (pas plus de cinq) soit sous forme manuscrite, soit sous forme de cassette — une chanson par cassette accompagnée du texte — au **Secrétariat National A Cœur Joie** (adresse en fin d'article)

Deux points culminants dans ce Concours : les quinze finales régionales radiodiffusées FR3 auxquelles participeront les candidats sélectionnés par un jury et la finale nationale FR 3 télévisée qui primera les meilleures chansons d'aujourd'hui. A l'occasion de ces finales, de nombreux prix seront décernés — prix en espèces, trophées, voyages, tournées de chant . . .

D'importants moyens ont été mis en œuvre pour cette opération unique; ainsi, avant les finales régionales, les candidats retenus lors d'une première sélection seront invités à venir enregistrer leur chanson — ou à désigner un interprète pour le faire — dans les studios régionaux de FR 3. Ces enregistrements seront ensuite diffusés tous les jours sur les antennes de FR 3 et les auditeurs invités à voter par correspondance, afin qu'un « Prix du Public » soit proclamé et décerné le jour des finales régionales.

Le ministère de la Jeunesse et des Sports attache une importance particulière à cette opération qui s'inscrit — par les prix spéciaux qui seront décernés aux jeunes compositeurs — dans ses objectifs pour l'Année Internationale de l'Enfance : dans cette optique et pour encourager la création auprès des jeunes dans les classes de Musique par l'intermédiaire des Professeur d'éducation musicale, un prix spécial sera décerné à un compositeur de moins de 18 ans, un autre à une « chanson pour enfants »; un dernier prix spécial récompensera une « chanson créée collectivement ».

La date limite d'envoi des documents **est fixée au 6 avril 1979.** Des modalités précises pour pouvoir concourir sont précisés dans le règlement du Concours; pour le demander ou pour tous renseignement : « **Concours Nouvelles Chansons Françaises** », **A COEUR JOIE, 8, rue de la Bourse, 69289 LYON Cédex I;** Tél. : (78) 27 35 77.

nOtre discOthèque

Hervé MUSSON

o **JEAN FRANCOIS DANDRIEU - PREMIER LIVRE DE PIECES POUR CLAVECIN (EXTRAITS) - ARION ARN 38420 K**

De la délicate «plaintive», extraite de la première suite, à la pittoresque «Fête de village», issue de la cinquième, en passant par les ronflants caractères de la guerre, le panorama qu'offre ce disque sur l'oeuvre de clavecin, publiée en 1724, par J.F. DANDRIEU, ne manque pas de surprendre et sous les doigts de BRIGITTE HAUDEBOURG, les 20 courtes pièces retenues ici, d'une étonnante variété prennent un relief très savoureux. Derrière les titres les séquences purement descriptives mises à part, la musique s'épanche avec une éloquence toute de grâce et de candeur.

o **GRANDS CHOEURS ET SCENES DE L'OPERA RUSSE - LE CHANT DU MONDE LDX 78650 K**

Avec des extraits de la FOIRE DE SOROTCHINTZY (acte III), de la KHOVANSTSCHINA (acte III), de BORIS GODOUNOV (acte IV - scène de la forêt de KROMY), et du PRINCE IGOR (acte I - Tableau final), interprétés par les solistes, choeurs et orchestre du THEATRE DU BOLCHOI, voici une définition de l'âme russe tout à fait véhémente. C'est une expression brûlante qui éclate partout, et outre le bonheur qu'on a d'entendre ici le «Songe fantastique du jeune homme», (acte III de LA FOIRE DE SOROTCHINTZY) dans sa version première de MOUSSORGSKY et non plus l'intermède orchestral d'«une nuit sur le mont chauve» qu'en a tiré RIMSKY, outre aussi le fait que MOUSSORGSKYsoit à l'honneur sur ce disque, la fascination qu'exerce la musique et les choeurs typiquement russes, ou plutôt l'ambiance de fête qui accompagne ces manifestations lyriques, domine l'ensemble pour le plus grand plaisir de celui qui écoute.

o **BOHUSLAV MARTINU - CONCERTOS POUR VIOLON N° 1 et 2 - EURODISC 913 146 S**

Ces deux concertos pour violon, donnés par JOSEPH SUK et l'ORCHESTRE PHILHARMONIQUE TCHEQUE, sous la direction de VACLAV NEUMANN, reflètent deux aspects bien différents de l'art de MARTINU. La clarté typiquement concertante du premier, écrit en 1934, et le lyrisme d'inspiration tchèque du second, créé dix ans plus tard, définissent deux univers poétiques apparemment sans rapport, et bien que la musique évolue d'un bout à l'autre avec une richesse de timbres et de rythmes toujours éclatante, les deux oeuvres s'opposent d'emblée.

Quant à l'interprétation, soutenue par un phrasé incisif et clair, elle anime ces deux pages fougueuses avec une belle sensibilité. J'ajoute à cela le plaisir de voir MARTINU, trop peu joué aujourd'hui, figurer au chapitre des nouveautés discographiques. Son oeuvre, en effet, mérite plus qu'une connaissance livresque, éclairée ça et là par de trop rares concerts.

o **SUITE No 2 DE ZOLOTARIOV - PRELUDE ET FUGUE EN LA m BWV 543 de BACH - PRINCE BAYAYA CONTES de VACLAV TROJAN - A.P.A. (association promotion accordéon) PS 4954**
MONOLOGUE A VARIATIONS DE JURAS HATRIK A.P.A. P.S. 4955
PRELUDE ET FUGUE EN RE M. - BWV 532 de BACH A.P.A. P.S. 4967

Si l'accordéon vous intéresse, et si vous attendez autre chose de lui que de meubler les couloirs du métro, (où malheureusement il n'est plus) ou de participer aux réjouissances du 14 juillet le soir sur les places, si d'autre part vous considérez que les compositeurs d'aujourd'hui manquent à leur devoir en n'écrivant pas pour lui, ces trois disques vous plairont ; en ce qui concerne la musique inédite bien sûr, car je ne pense pas que BACH et l'accordéon s'entendent beaucoup. LE PRINCE BAYAYA - CONTES de VACLAV TROJAN, malgré les quelques insuffisances de gravure, où l'accordéon dialogue avec un violon et une guitare, et MONOLOGUE ET VARIATIONS de JURAS HATRIK méritent l'attention. SERGE CLAMENS et le TRIO D'ART CONTEMPORAIN DE TOULOUSE, puis SYLVIE FLAMIN et MAX BONNAY (accordéon) se font entendre ici.

L'entreprise mérite d'être soulignée - BACH mis à part !

o **ANDRE JOLIVET - SUITE DELPHIQUE POUR 12 INSTRUMENTS - EPITHALAME POUR ORCHESTRE VOCAL A 12 PARTIES - E.M.I. LA VOIX DE SON MAITRE OVB 639 B**

Rééditées à l'occasion du CAPES 1978, ces 2 pièces de

1942 et 1953, enregistrées par l'ENSEMBLE MADRIGAL de l'ORTF et l'ENSEMBLE INSTRUMENTAL sous la direction de l'auteur, pourraient difficilement renier leurs origines françaises tant elles incarnent le sens du merveilleux propre à la France du début du siècle. C'est tout un univers impalpable et mouvant, éclairé par des thèmes ou des éclats, qui nait et nous entoure avec la douceur d'un enchantement.

La qualité du son importe avant tout et l'interprétation restitue à merveille toute la magie de cette musique qui relève en premier de la poésie - ou du moins de l'idée qu'on s'en fait.

o PIERRE SCHAEFFER - LE TRIEDRE FERTILE PHILIPS 6510 018 U

Cette oeuvre, produite dans la collection «Prospection du XXIe siècle» de PHILIPS, met en scène un synthétiseur seul dans une succession de 7 courtes pièces, dont l'ensemble pourrait s'apparenter à la Suite. Quant au mot trièdre, il implique les trois dimensions acoustiques du son à savoir hauteur, intensité et temps. 40 minutes pour un synthétiseur tout seul, cela fait peut-être un peu trop.

Tout commence bien pourtant mais on reste malheureusement un peu sur sa faim.

o PERCUSSION VOL 2 - ERATO STU 71106 W

PSAPPHA (1976) de XENAKIS, 4 PIECES POUR TIMBALES de ELIOTT CARTER (écrites entre 1949 et 1966), et MAY (1972) de NGUYEN-THIEN-DAO, avec SYLVIO GUALDA à la percussion ; voilà pour la constitution de cet éblouissant récital, parmi les très beaux témoignages du monde musical actuel. Les sons portent en eux une signification subjective qui les valorise et les justifie, et l'intérêt ne se relâche guère d'un bout à l'autre de ce disque exceptionnel. L'intensité poétique de PSAPPHA surtout, bâtie exclusivement à partir du rythme pur, s'impose à la sensibilité. Quant à SYLVIO GUALDA, virtuose de grande classe et musicien hors pair, il joue les oeuvres avec une incomparable maitrise.

Belle performance pour la musique toute entière, et l'actuelle en particulier dont on aurait bien tort de se plaindre ici.

o OHANA - LLANTO POR IGNACIO SANCHEZ MEJAS ERATO - STU 71136 W

Bâti sur un poème de GARCIA LORCA, lui-même écrit sur la mort accidentelle de IGNACIO SANCHEZ MEJAS, Matador et mécène, ce LLANTO comporte 4 parties, ou plutôt 4 chants d'expression incantatoire et hautaine. Avec ses silences, ses répétitions, ses dissonances, cette musique, où souvent les blocs sonores s'affrontent, atteint à la grandeur d'une cérémonie antique.

L'ENSEMBLE ARS NOVA, ELISABETH CHOJNACKA (clavecin), JOSE LUIS (Récitant) et MICHEL JARRY (Baryton), placés sous la direction de THEODOR GUSCHLBAUER, proposent ici une interprétation ardente de cette oeuvre, écrite en 1950.

o L'ART DU CLAVECIN - ARION 36422 A

Avec des oeuvres de WILHELM FRIEDEMANN BACH, LOUIS CLAUDE DAQUIN, JEAN PHILIPPE RAMEAU, GEORGES FREDERIC HAENDEL, JEAN CHRETIEN BACH, JEAN MARIE LECLAIR, JEAN FRANCOIS DANDRIEU, et ANTONIO VIVALDI, cet «ART DU CALVECIN» couvre bien des styles et bien des tendances. On regrette malgré tout un peu l'absence de SCARLATTI, pour clore ce chapitre. Quoiqu'il en soit, ce large concert animé par BRIGITTE HAUDEBOURG, ROBERT VEYRON-LACROIX, CHRISTOPHER WOOD, HANS GOVERT et J.J. KANTOROV (violon), l'ORCHESTRE PRO ARTE DE MUNICH (KURT REDEL) et l'ORCHESTRE BERNARD THOMAS, tient ses promesses. La grande variété des oeuvres, leur musicalité, la finesse de l'interprétation constituent autant d'atouts pour ce nouveau numéro, le onzième d'une collection déjà bien connue et dont la valeur n'est plus à dire.

o BRAHMS - SONATE N° 3 op. 5 - SCHERZO op. 4 PHILIPS - TRESORS CLASSIQUES 6500 377

CLAUDIO ARRAU a choisi d'interpréter ici ces pages de jeunesse, peu jouées d'ordinaire, malgré toute la musique qu'elles contiennent. L'ampleur de la 3e sonate surtout, écrite en 1853, témoigne d'une belle maitrise, et l'on comprend aisément l'enthousiasme de SCHUMANN vis à vis de cette partition large et solide aux allures de symphonie pour piano. Certes l'oeuvre ne se livre pas facilement, mais la musique crée en fin de compte un univers expressif qui subsiste bien après la dernière note, et malgré la sévérité de l'ensemble, le cadre de la sonate, ou plutôt de la musique dite «pure», trouve là une poétique riche d'intentions.

L'interprétation généreuse qu'en donne CLAUDIO ARRAU restitue à la musique son caractère magistral. Tout sonne dans la plénitude, il en résulte une impression de santé presque sécurisante.

o A LA RECHERCHE DU TEMPS DE GEORGE SAND ARION - 38460 K

Avec un poème de GERARD de NERVAL, 6 textes de GEORGE SAND, 1 lied de SCHUBERT, 1 page de LISZT et 5 oeuvres de CHOPIN, il s'agit bien plus de la musique autour de GEORGE SAND, ou plus simplement encore de GEORGE SAND elle-même, que de la musique de son temps. Quoiqu'il en soit, ce disque, où alternent textes et musique, prend les allures d'un «montage» poétique. CHOPIN vu par GEORGE SAND à travers la musique, et la voix de JULIETTE GRECO. L'intimité, la passion qu'elle met dans les textes avec la simplicité du naturel font les premières qualités de cet enregistrement. JEAN MARTIN au piano lui donne la réplique.

o CHOROS DO BRASIL - ERATO - ERA 9155 Y

Extra !

Et à entendre au moins une fois impérativement !

On n'y résiste pas longtemps, musique et rythmes vous emmènent bien vite au royaume de la danse, du soleil et du bonheur.

Le guitariste brésilien TURIBIO SANTOS, qui s'est déjà souvent illustré dans divers récitals avec un répertoire particulièrement large, opère là une sorte de retour aux sources. Accompagné d'une seconde guitare à 6 cordes, d'une guitare à 7 cordes et de quelques percussions typiques, il joue ici 12 pièces folkloriques, 12 CHOROS du meilleur goût. On y retrouve l'inspiration du BOEUF SUR LE TOIT, mais dégagé de tout humour, avec simplement l'accent de l'authenticité, en particulier dans le XORO DA BAHIANA de DILERMANDO REIS, et beaucoup de sensualité - AUGUSTIN BARRIOS, JOAO PERNAMBUCO et bien d'autres sont de la fête. Qu'une guitare sonne bien lorsqu'on sait à ce point s'en servir !

o CHARLES-MARIE WIDOR - OEUVRES POUR ORGUE ARION 38464 K

LOUIS ROBILLARD, à l'orgue CAVAILLE-COLL de l'Eglise SAINT FRANCOIS DE SALES de LYON, a choisi d'interpréter la 5e symphonie op. 42, le second mouvement de la Symphonie Gothique et le final de la 3e symphonie op. 13, de ce maitre titulaire du CAVAILLE-COLL de SAINT SULPICE en 1969 et professeur d'orgue au conservatoire de 1890 à 1896. C'est l'un des premiers artisans de l'école d'orgue française, et cet enregistrement lui rend d'abord hommage. Quant à la musique elle est ici fort bien servie par le jeu rigoureux et fin de LOUIS ROBILLARD.

o WAGNER - GRANDS CHOEURS D'OPERAS ENREGISTRES A BAYREUTH - LE VAISSEAU FANTOME LOHENGRIN - TANNHAUSER - LES MAITRES CHANTEURS DE NUREMBERG - LE CREPUSCULE DES DIEUX - PARSIFAL - PHILIPS - INVITATION A LA MUSIQUE - 6539 066

Je ne sais pourquoi à l'audition me vient à l'esprit le souvenir de cet original qui se vantait de faire en 12 minutes un «digest» de la Tétralogie ! Ici, c'est tout WAGNER en 1 disque. Avec 10 mesures par ci, 8 par là, on finit bien par arriver au bout ; et vous obtenez ainsi un rapide (!!) survol du VAISSEAU FANTOME à PARSIFAL. Les choeurs n'ont pas le temps de souffler et l'auditeur est bousculé, agressé sans cesse par tous les poncifs du mauvais abominable WAGNER, qui ne sait marcher qu'au pas cadencé à grand renfort de vociférations et de cuivres.

Un conseil, ne comptez pas dessus pour apprécier le VAISSEAU FANTOME, LOHENGRIN, TANNHAUSER, LES MAITRES, LE CREPUSCULE DES DIEUX ou PARSIFAL, à peine peut-on utiliser ce disque pour montrer aux «initiés», qui par définition n'en ont pas besoin, la fantastique évolution de WAGNER de 1840 à 1882. Quant aux choeurs de BAYREUTH, on dit toujours avec raison leurs énormes qualités, alors sachez qu'ils sont les meilleurs du monde, et qu'on n'en parle plus.

Attention à la rubrique VAISSEAU FANTOME, lire «choeur des matelots» et «choeur des fileuses», et non «choeur des nobles et des soldats» et «choeurs des fiançailles». J'aimerais tout de même connaitre le but poursuivi par PHILIPS, en repiquant des «poussières» de ses 3 coffrets WAGNER (environ 30 disques), sortis voilà quelques années, et qui eux comptent et compteront encore longtemps parmi les plus beaux témoignages de l'oeuvre de WAGNER et du grand BAYREUTH, (celui de WIELAND), du moins en ce qui concerne LES MAITRES, TRISTAN (absent ici), LA TETRALOGIE et PARSIFAL.

o J.S. BACH - 3 SONATES POUR VIOLE DE GAMBE ET CLAVECIN en SOL M. ; SOL m. et RE M. - BWV 1027-29 - EMI - LA VOIX DE SON MAITRE 1 C 065 30-758 W

Issues de la traditionnelle Sonate en Trio, ces trois pièces pour viole de gambe et clavecin, trouvent l'essentiel de leur originalité dans le nouveau rapport des instruments traités également en solistes. Comme dans les 6 sonates pour Violon et Clavecin, ils se complètent et s'équilibrent avec leurs caractères propres, et la richesse d'invention mélodique, la vitalité quasi infinie de la musique, s'épanchent avec une générosité apparemment sans limites. Les oeuvres datent du séjour de BACH à la cour du prince d'ANHALT-KOTHEN, sans doute la jeunesse, la lumière qui s'en dégagent en sont-elles le reflet. Quoiqu'il en soit, JORDI SAVALL à la viole de gambe et TON KOUPMAN, au clavecin, proposent là un concert de très haute qualité, mais ce qui marque surtout la beauté de leur interprétation, c'est probablement l'entente étroite et l'enthousiasme avec lequel ils jouent.

o LEJEUNE - FAURE - DEBUSSY - RAVEL - POULENC MESSIAEN - SVIRIDOV - LE CHANT DU MONDE LDX 78656 W

Curieuse composition que celle de ce disque, dédié aux musiques à capella Française et Russe, avec une transcription des BERCEAUX de FAURE, PERDRE LE SENS DEVANT VOUS de CLAUDE LEJEUNE, la seconde des 3 CHANSONS de CHARLES D'ORLEANS de DEBUSSY, la troisième des 3 CHANSONS de RAVEL, MARIE de POULENC, un choral de MESSIAEN et 8 CHOEURS de GUEORGUI SVIRIDOV. Le CHOEUR DE CHAMBRE DE MOSCOU, que dirige VLADIMIR MININE, chante les oeuvres, et si rien ne peut-être dit quant à la qualité d'exécution (notamment dans la RONDE de RAVEL), le CHORAL de MESSIAEN et les CHANTS de GUEORGUI SVIRIDOV paraissent infiniment mieux compris, les interprètes, visiblement plus à l'aise, atteignent là une vérité d'expression chaleureuse qui éclaire ces pages, écrites entre 1934 et 1973 d'une belle musicalité.

o **HENRI SAUGUET - LES FORAINS - TABLEAUX DE PARIS - EMI - LA VOIX DE SON MAITRE 2 C069 16220 C.R.**

Le rayonnement que MICHEL PLASSON a su donner à l'ORCHESTRE DU CAPITOLE DE TOULOUSE constitue sans doute le plus beau cadeau qu'un chef puisse offrir à son orchestre. De fait, le relief, la netteté de cet ensemble, toujours à l'aise, permettent à MICHEL PLASSON de s'exprimer avec une rare éloquence. Je me souviens d'un éblouissant REQUIEM ALLEMAND donné à l'occasion du festival 1977 d'AIX EN PROVENCE où la musique, prenait les apparences d'une représentation exceptionnelle, ce malheureusement dans un cadre qui ne s'y prêtait guère, la cathédrale d'Aix. Cette troupe à part entière offre ici une magnifique version, pleine de sensibilité et de malice, de ces deux oeuvres sans surprise, pour le divertissement d'un spectacle imaginaire, nostalgique, et candide.

o **LES MUSICIENS DE PROVENCE Vol 5 - ARION ARN 36451**

Toujours égale à elle-même, la Troupe des MUSICIENS DE PROVENCE enrichit son répertoire discographique avec 19 danses ou danceries, du Moyen Age au XVIIIe siècle, et outre la qualité musicale de ces Rondes, Branles ou autre Ductia, il faut dire la délicatesse de l'exécution sur les instruments anciens, du cromorne à la roue à clochettes, en passant par les divers tambourins, flutes et vièles. La sérénité de la fête se communique vite. L'impression de naturel, la spontanéité avec lesquelles toutes ces pièces prennent vie, constituent peut-être la plus belle réussite de l'ensemble.

o **J.S. BACH - LES GRANDES CANTATES Vol 8 - ERATO - STU 71185**

Avec les cantates BWV 147 «pour la fête de la Visitation», BWV 163 «pour le 23e Dimanche après la Trinité», BWV 186 (premier enregistrement sur disque), «Pour le 7e dimanche après la Trinité», BWV 173 «Pour le lundi de Pentecôte», et BWV 184 «Pour le Mardi de Pentecôte», ce nouveau chapitre des GRANDES CANTATES de BACH affirme encore une fois l'envergure et la beauté des interprétations de HELMUT RILLING. La justesse du ton, l'ampleur du phrasé, sont autant de qualités pour ces 3 disques, accompagnés d'une étude détaillée de CARL DE NYS. Une ombre au tableau, malheureusement, la gravure, du moins celle de mon exemplaire, qui semble un peu saturée parfois.

INFORMATIONS DIVERSES

o **Fondation Musicale Internationale des Alpes. Stage de musique ancienne.**

Du 12 au 18 avril 1979, à VARS (Hautes-Alpes) : Flûte traversière, Flûte à bec, Viole de Gambe, Violoncelle, clavecin, Musicologie.
Deux cours : I : débutants et amateurs; II : moyenne force et élèves avancés.
Les leçons porteront essentiellement sur la musique française et allemande du XVIIIème siècle. En musicologie : 1er Cours : éléments d'histoire, d'analyse et d'harmonie; 2ème Cours : comparaison entre musique française et allemande, étude des œuvres de Couperin et de J.S. Bach.
Emploi du temps : 8 à 14 h. Travail personnel, sport ou promenade, détente, repas
14/16 h. et 16/18 h. : cours d'instrument et de musicologie.

Professeurs : Maxence Larrieu, Danièle Gilman, Roger Bernolin, Philippe Mermoud, Georges Kiss, Mag Tayar-Guichard.

Pour tous renseignements détaillés, s'adresser à : Fondation Musicale Internationale des Alpes, 05560 VARS. Tél. : (92) 45-52-25.

o **Comité lillois d'opinion publique**

Vendredi 30 mars, 20 h. 30, Théâtre Sébastopol, Lille avec Montserrat Caballe. Au programme : Bel Canto Italien, Lieder, Chansons Espagnoles.
59, Bd V. Hugo, 59000 Lille. Tél. : 52-05-60.

o **ADEM Association Départementale pour le Développement Musical, Lyrique et Chorégraphique**

Stage de chœur et de Direction de chœur à Nice, du 9 au 19 avril 1979.
Renseignements : 117, rue de France, 06000 Nice. Tél. : (93) 87-55-53.

o **Amnesty international**

Le 14 mars à 20 h. 30, Théâtre des Champs-Elysées
Bartok : Sonata. Chopin : Sonate si mineur - Schönberg : 3 pièces piano, op. 11. Beethoven : sonate op. 11 - (piano : Joseph Colôm)

o **Maison de la Culture du Havre « Musique de 1 à 8 »**

de Mars à Mai 1979 - Trios et sonates de Beethoven, Quatuors de Mozart et de Brahms, Octuor de Schubert, etc....

o **Concerts à Saint Thomas d'Aquin**

Récitals d'orgue le dimanche, 17 h. 45 : 6, 11, 18, 25 mars et 1er avril.
Entrée libre, 1, Place St-Thomas d'Aquin, 75007 Paris.

o **Orchestre Philharmonique de Lille**

Concerts publics - 2 et 3 avril, 20 h. 30 à Lille : opéra : Moussorgsky, Stravinski, Rimski Korsakov. 4 avril à Dunkerque; 6 avril Arras; 7 avril Caudry; 9 avril, Calais (même programme - 20 avril, Boulogne sur Mer : Bach, Malher; 21 avril, Masny; 24 avril, opéra (même programme - 21 mars : Lille - 22 Mars : Avesnes les Auberts. 30 mars : Villeneuve d'Ascq. 31 mars : Denain (Mozart, Chaynes, Borodine, Moussorgski, Carl Ditters, etc....).
Tous renseignements : 1 bis, rue du Lombard 59800 Lille. Tél. : (20) 51-06-80.

o **Festival de Pâques, Lourdes**

Musique et Art Sacré, du 13 au 22 avril 1979.
Mozart, Chopin, Bach, Palestrina, Scarlatti, Grands Maitres Polonais. Musique sacrée bulgare, Beethoven, Brähms, Chostakovitch, Berlioz.
Renseignements : Bureau du Festival, Office Municipal du Tourisme, Place de l'Eglise, 65100 Lourdes. Tél. : (62) 94-15-64.

o **Ensemble Intercontemporain**

Mercredi 14, Jeudi 15, Vendredi 16 Mars : G. Ligeti (Aventures et nouvelles aventures; P.M. Davies (huit pour un roi fou); G. Aperghis (Je vous dis que je suis mort (Opéra Comique, 5, rue Favart, 75002 Paris). Lundi 19 mars : Berg/Janacek (Théâtre d'Orsay, 7, Quai Anatole France, 75007 Paris). 26 Mars : Concert Zender (Théâtre de la Ville, 2, Place du Châtelet, 75004 Paris).

o **F.N.A.C.E.M. - Vacances musicales**

Pour tous **renseignements,** s'adresser à : Fédération Nationale d'Associations Culturelles d'Expansion Musicale, Hôtel des Croisilles, 12, rue du Parc Royal, 75003 Paris. Il s'agit des vacances de Printemps : Zones A et B du 7 au 18 avril 1979.

o **Concerts de Midi**

Sorbonne, Amphithéâtre Richelieu : Les mardis à 20 h. 30 : programme des Concours de C.A.P.E.S. et Agrégation. 6 mars : Chausson Françaix, Debussy. 13 mars : Auric, Dutilleux, Bartok. 3 avril : Ensemble vocal de l'Université Paris-Sorbonne, direction J. Grimbert : P. de Lestocart, C. Lejeune, C. Goudimel. 16 mars , 12 h. 30 : E. Satie, Schubert, Granados, Tansman.
Renseignements : Francine Franz, Tél. : 500 54-74. Siège Social : 3, rue Michelet, 75006 Paris. Tél. : 326 94-14.

o **Gaudeamus**

Recueils de chansons d'Europe pour 1 à 2 voix, percussions, flûte à bec, chorégraphie réalisés par D. Schertzer, D. Mayer, P. Somers aux Editions A. LEDUC à Paris.

Professeur d'Education Musicale, Ecole Européenne, 9, rue Pépin le Bref, Luxembourg.
Cette musique s'adresse tout particulièrement aux élèves de 8 à 10 ans intéressés par des mélodies rythmées et entrainantes.

Pour favoriser l'expression de la joie par le chant, le jeu et la danse, les auteurs proposent ici une formule inédite : les chansons originales sont enrichies d'un accompagnement instrumental simple, ainsi que de suggestions concernant l'expression corporelle.

o **Association de Recherches et d'Applications des Techniques Psychomusicales**

Musique, Psychologie et Psychanalyse :

CYCLE DE CONFERENCES organisées le vendredi à 20 h. 30 au siège de l'Association.
La conférence d'une heure est suivie d'une heure de questions, discussions, échanges sur le thème proposé.

— 16 mars 1979 : Michel IMBERTY, «Fantasmes du temps et de la mort en psychanalyse de la musique » (2),
— 30 mars 1979 : Dr. Jacques DONNARS, « Rythmes de tête, rythmes de cœur, rythmes de sexe »,
— 27 avril 1979 : Pierre-Paul LACAS, « La structuration de l'imaginaire et le sonore »,
— 18 mai 1979 : André MICHEL, « La mère de Mozart ».

INSCRIPTION : — abonnement aux six conférences : 60 F. — par conférence : 20 F. (15 F. pour les adhérents).
RENSEIGNEMENTS : 14, rue des Frères Morane, 75015 Paris. Tél. : 533 27-07.

o **Communauté musicale de Buissardon**

Education Musicale par les Méthodes Actives

ayant comme base la Méthode Willems (Caluire (69) 12 au 17 avril 1979). Ce stage a pour but une familiarisation par la pratique des objectifs, des méthodes actives et particulièrement de la méthode de Willems. Exercices en présence d'enfants. Pédagogie musicale, culture vocale, chant choral, chants populaires harmonisés pour des enfants : Mouvements naturels, décontraction, prise de conscience des schémas corporels. Possibilité de spécialisation pour les animateurs de Centres de Vacances et de Loisirs en formation (brevet d'Etat). Du 12 au 17 Avril 1979.
Renseignements : C.M.B., 11, rue de l'Oratoire, 69300 CALUIRE. Tél. : 23-92-22.

o **« Une heure de musique à la Madeleine »**

Mardi 24 avril 1979 à 18 h. 30 Pange Lingua (chœur, soli, orgue et orchestre) André CAMPRA, Te Deum (chœur, deux orgues et quatre harpes) Charles GOUNOD, Les CHOEURS ET L'ENSEMBLE INSTRUMENTAL DE LA MADELEINE, Direction : Joachim HAVARD DE LA MONTAGNE.

o **Conservatoire National de Région de Douai**

Manifestations musicales : concerts donnés par les : Société des Concerts, Jeune Orchestre Symphonique de Douai et des Hauts de France, Quintette à vent « Ars Musica », mercredi du Conservatoire. Période du 1er mars au 31 mai 1979.
Mercredi 28 mars, 19 à 20 h., Mardi 14 avril à 20 h. 30 : Oeuvres de Barboteu, Ibert, Milhaud, Tomasi, Sweelinck.
Mercredi 25 avril, 19 à 20 h. : Oeuvres de Franz Liszt.
Samedi 12 mai, mardi 15 mai, vendredi 18 mai et samedi 19 mai 20 h. 30 . Oeuvres de C. Franck, Aroutounian, Brahms.

o **Printemps 1979 à la Sainte-Baume**

Centre International de la Sainte-Beaume. Centre spirituel et culturel, Lieu de résidence permanente et de travail d'une Communauté.
Stages d'initiation et de perfectionnement à la musique, la danse, la sculpture, la peinture, la photo, le cinéma, etc......
Renseignements : C.I.Ste-Baume, Le Plan d'Amour, 83640 SAINT-ZACHARIE. Tél. : (42) 04-5019.

o **Le 6ème Salon International « AUDIOVISUEL et COMMUNICATION »**

s'est tenu à PARIS du 22 au 27 Janvier.

Le visiteur pouvait découvrir un choix important des matériels et des systèmes, glissant du professionnel vers le grand public; (systèmes électroniques de prises de vues, de transmissions, de diffusion, de duplication, d'enregistrement et de reproduction de l'Image et du Son).

Matériels et systèmes photo-cinéma-optique pour réalisation et exploitation de programmes (appareils photo, caméras optiques, projecteurs, **rétroprojecteurs**, lecteurs de microfilms et microfiches. Conception plus simple d'emploi, plus performants, moins couteux aussi bien à l'achat qu'à l'usage.

Nous donnons ci-dessous quelques renseignements **sur les Rétroprojecteurs** qui intéressent plusieurs de nos lecteurs.

Aux **Etablissements LARA, 12, avenue Charles de Gaulle 91420 MORANGIS-France.**

A : Une gamme de 7 rétroprojecteurs dont les prix varient de 1.640 F. 5H.T.) à 3.150 F. (H.T.) en particulier le **VU-Graph Beseler-** portable à 2.100 F. (H.T.) d'un poids de 8 kgs. Un modèle exclusif : le **Diapograph** qui permet soit :
1o : la projection de Diapositives avec possibilité simultanée de dessiner sur cette image.
2o : La rétroprojection classique.

B : Une trieuse de transparents **Systèm Q. FAX** conçue pour le Rétroprojecteur : 2550 F. (H.T.). Il faut compter environ 325 F. pour une boite de 100 transparents. A choisir de préférence le **Translara.**

Etablissement AGFA-GEVAERT, Systèmes Audio-visuel, 274, Avenue Napoléon Bonaparte 92500 Rueil-Malmaison.

3 Rétroprojecteurs de grande qualité dont les prix varient de : 2188 F. (H.T.) à 1.783 F. Pour les besoins pédagogiques, le **OH 104 N** nous a semblé suffisant et d'un prix abordable à F. 1783.

Le Thermocopieur **TC. 75** à F. 2300 (H.T.), des transparents de haute qualité 21-29.7 à F. 242 (H.T.) le 100 **(Transparex Dry)**

A **L'Atelier Cibachrome « Francis Gamichon », 8, Villa Guizot 75017 PARIS**, vous pouvez faire exécuter vos originaux (Photographies, illustrations, traits, maquettes, dessins) avec possibilité de réduction ou d'agrandissement sur Diapositives 21 29.7 en couleurs pour rétroprojection, présentées sous une monture en carton, afin de le rendre rigide et maniable pour la projection. De plus amples renseignements seront donnés par les maisons ci-dessus indiquées.

Nous tenons à féliciter la S.D.S.A. (Service Diffusion, Sciences et Arts) qui organise ces manifestations : Salon International « Audiovisuel et Communication », Festival International du Son (du 4 au 11 Mars) pour le sérieux, la qualité et la valeur de ses activités.

S. MUSSON.

PETITES ANNONCES

« Ville de Villefranche (Rhône) recrute par voie de concours sur épreuves un Directeur d'Ecole Municipale de Musique Agréée (2ème degré) - âge limite 40 ans - certificat d'aptitude aux fonctions de professeur exigé - rémunération nette de début de carrière 3.750 F.
Envoyer candidature avec curriculum vitae et copie des diplômes à Monsieur le Maire de Villefranche (Service du Personnel) avant le 31 mars 1979 ».

CORRESPONDANT BELGE, serait désireux d'acquérir la collection la plus complète possible de l'EDUCATION MUSICALE depuis 1945.
Faire offre à Professeur MAIRCIER, Musicologue
UNIVERSITE CATHOLIQUE de LOUVAIN
Wlamingenstraat 83, LEUVEN (Belgique).